

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**  
**Y PUBLICIDAD I**



**TESIS DOCTORAL**

**La telenovela en el mercado audiovisual lusófono**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Leonardo di Marino Azevedo**

DIRECTOR

**Enrique Bustamante Ramírez**

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



# **La Telenovela en el Mercado Audiovisual Lusófono**

Trabajo de investigación que presenta  
Leonardo Di Marino Azevedo  
para la obtención del Grado de Doctor

Bajo la dirección del catedrático  
Dr. Enrique Bustamante Ramírez

MADRID

2015







# TÉSIS

Leonardo Di Marino Azevedo

Dir.: Prof. Dr. Enrique Bustamante Ramírez



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Madrid, 2015



"Por mares nunca antes navegados..."

Luis de Camoens.

Los Lusíadas. 1572. Canto 1 - 1 estrofa. Lisboa.



Dedico este trabajo a

Nilza Soares Di Marino (*in memoriam*),

Elisa Firpo de Melo

y Cyril Aubry Weber.



## **Agradecimientos**

A Enrique Bustamante Ramírez, director de la tesis, por los conocimientos adquiridos con él durante estos años y que llevaré conmigo para toda mi vida. Ha sido verdaderamente un honor poder compartir tantas conversaciones sobre libros e ideas, que me suscitaron este tema de investigación, pero también por su esfuerzo a la hora de dirigir la tesis, su profesionalidad, su apoyo.

A todo el personal de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente de la Facultad de Ciencias de la Información, por el cariño y la profesionalidad de sus funcionarios durante todos estos años, desde los profesores a los bibliotecarios, los administrativos y hasta el personal de las cafeterías, así como los de la limpieza, de las fotocopias y del mantenimiento de la Universidad; os recordaré siempre por vuestra amabilidad.

A mi familia y a todos los amigos que me han dado su apoyo para seguir adelante con esta investigación; citarles uno a uno sería prácticamente imposible, pero os quiero y os agradezco las sonrisas diarias y el cariño respetuoso que habéis demostrado y mantenido durante nuestras estos años.

Y por fin, debo mostrar mi agradecimiento a todos los españoles que me abrieron sus brazos como si fuera parte de ellos, porque jamás podré agradecerles suficientemente los más de diez años de vida pasados en su capital, y porque los momentos y las emociones vividas aquí me resultarán inolvidables para siempre.

Muchísimas gracias a todos.





## Índice

Resumen .....	15
Abstract.....	17
Índice Tablas e Ilustraciones .....	19
Introducción .....	21
La Telenovela Como Objeto de Estudio Académico .....	23
Perspectivas Científicas .....	64
Objetivos e Hipótesis.....	67
El Itinerario de la Investigación .....	70
Metodología.....	77
Perspectiva y Estructura del Trabajo .....	79
Parte I - La Narrativa Serial: Cultura e Industria .....	83
Capítulo 1 – Orígenes de la Narrativa Serial .....	85
1.1 - Etapa de Oralidad .....	91
1.2 - Etapa de la Escritura.....	93
1.3 - Etapa de la Imprenta.....	99
1.4 - Etapa Mediática.....	104
Capítulo 2 - La Telenovela y la Industria .....	119
2.1 - Los Formatos Ficcionales.....	121
2.2 – Los Géneros y Modelos de Telenovela .....	124
2.3 – La Programación Televisiva.....	126
2.4 - La Economía de la Telenovela .....	131
2.5 - La Industria de la Ficción y el <i>Star System</i> .....	138
2.6 - Los Guionistas.....	140

2.7 - Los Técnicos .....	143
Parte II : La Ficción Serial Televisiva en el Mundo .....	159
Capítulo 3 - El Mercado Mundial de la Telenovela .....	161
3.1 - La Ficción Serial en Estados Unidos, Francia y Reino Unido .....	162
3.2 – El Mercado Asiático .....	169
3.3 – El Mercado Árabe.....	175
3.4 - El Mercado Iberoamericano .....	181
Capítulo 4 – La Telenovela en España .....	191
4.1 - La Etapa Experimental y la Ficción Televisiva Franquista.....	192
4.3 - La Transición Democrática y las <i>Soap Operas</i> Anglófonas .....	201
4.4 – El Gobierno Socialista y las Telenovelas Latinoamericanas.....	202
4.5 - La Producción de la Telenovela en el Ámbito Autonómico .....	213
4.6 – La Producción de la Telenovela en Ámbito Nacional.....	215
4.7 – Ascensión y Crisis del Género.....	221
Capítulo 5 - La Telenovela en México .....	236
5.1 - Los Primeros Años de la Televisión Mexicana.....	238
5.2 - La Etapa Artesanal de la Telenovela Mexicana.....	244
5.3 - La Industrialización de la Telenovela Mexicana.....	249
5.4 - La Exportación de la Telenovela Mexicana.....	253
5.5 - La Competencia con TV Azteca .....	259
5.6 - La Mercantilización de la Telenovela Mexicana .....	264
Parte III : La Telenovela en el Mundo Lusófono .....	278
Capítulo 6 – La Telenovela en Brasil .....	280
6.1- Los principios de la telenovela brasileña .....	281
6.2 – La Industrialización de la Telenovela Brasileña .....	289
6.3 – La Modernización de la Telenovela Brasileña .....	300

6.4 - La Exportación de la Telenovela Brasileña.....	304
6.5 – La Competencia en el Mercado de la Telenovela Brasileña .....	312
6.6 – La Mercantilización de la Telenovela Brasileña .....	316
Capítulo 7 - La Telenovela en Portugal.....	324
7.1 - El Inicio de la Televisión Portuguesa.....	325
7.2 - La Televisión Salazarista .....	329
7.3 - La Televisión Marcellista.....	333
7.4 - La Telenovela Brasileña en Portugal .....	338
7.5 - La Producción Portuguesa.....	342
7.6 - La Apertura del Mercado Televisivo Portugués .....	347
7.7 - El Cambio de Audiencia en la Ficción Serial .....	359
7.8 - El Liderazgo de la Programación de TVI.....	364
Capítulo 8 – La Telenovela en los PALOP .....	378
8.1 - La Televisión y la Telenovela en São Tomé y Príncipe.....	383
8.2 - La Televisión y la Telenovela en Cabo Verde .....	387
8.3 - La Televisión y la Telenovela en Guinea-Bissau.....	395
8.4 - La Televisión y la Telenovela en Mozambique .....	397
8.5 - La Televisión Experimental en Angola.....	405
Capítulo 9 - Conclusiones: El Presente y el Futuro de las Ficciones Seriales en los Países Lusófonos .....	432
9.1 - Conclusiones sobre las fuentes de la investigación.....	434
9.2 - Conclusiones de la Investigación Analítica .....	439
Anexos.....	462
Bibliografía.....	506



## **Resumen**

Esta tesis doctoral pretende innovar en el conocimiento de la ficción televisiva serial al analizar y comparar dos mercados lingüísticos televisivos distintos, intentando explicar cómo este género se ha desarrollado hasta la actualidad y cómo posiblemente se desenvolverá en el futuro.

Tiene como objetivo, a partir de tres grandes ejes transversales: la ficción serial televisiva como cultura e industria, la trayectoria de este género en dos países hispanoparlantes, y la evolución de la ficción en los países de Lengua portuguesa, establecer una relación entre las trayectorias de las telenovelas de estos dos grupos, demostrar que la ficción televisiva es parte irrefutable de la cultura contemporánea, así como integrar la trayectoria de estos distintos mercados lingüísticos para un mejor entendimiento de la realidad, bajo una nueva perspectiva y una mirada inédita.

Para ello se ha realizado un análisis descriptivo de los estudios más importantes sobre la ficción televisiva, para posteriormente comparar los países Lusófonos, formados por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Mozambique, Portugal y Timor Oriental, con dos de los países hispanoparlantes, en este caso las grandes industrias televisivas de España y de México.

El resultado es un amplio y completo estudio que sitúa la ficción serial como parte de la economía, de la industria cultural y de una costumbre ancestral que estuvo, está y estará para siempre presente en todos los países del mundo, así como en las naciones luso-ibéricas.

Palabras Clave: Televisión, Ficción Serial, Telenovela, Iberoamericano, Lusófono.



## **Abstract**

This doctoral thesis aims to innovate in the knowledge of serial television drama, by analysing and comparing two different language television markets, trying to explain how this genre has evolved to the present and how possibly it will develop in the future.

Based on three major themes: the television serial fiction culture and industry, the trajectory of this genre in two Spanish-speaking countries and the evolution of fiction in the Portuguese-speaking countries, it pretends to establish a relationship between the paths of soap opera and assimilated in these two groups, show that TV fiction is an irrefutable part of contemporary culture as well as integrate the different linguistic trajectories of these markets for a better understanding of reality, with a new perspective and a fresh look.

For this, we performed a descriptive analysis of the most important studies of television fiction, and later compare the lusophone countries, formed by Angola, Brazil, Cape Verde, Guinea-Bissau, Mozambique, Portugal and East Timor, with two Spanish speaking countries, in this case the big television industries of Spain and Mexico.

The result is a broad and comprehensive study that places the serial fiction as part of the economy, cultural industry and an ancient custom that was, is and will forever be present in all countries of the world as well as in Portuguese and Iberian nations.

Keywords: Television, Serial Fiction, Soap Opera, Ibero-American, Lusophone.





## Índice Tablas e Ilustraciones

<i>Tabla 1 - Evolución de tesis de Comunicación en España .....</i>	<i>52</i>
<i>Tabla 2 - Las Tres Edades de la Humanidad según Régis Debray.....</i>	<i>87</i>
<i>Tabla 3 - Las Cuatro Etapas de la Ficción Serial en la Humanidad.....</i>	<i>89</i>
<i>Tabla 4 - La Etapa de la Escritura .....</i>	<i>93</i>
<i>Tabla 5 - La Etapa de la Imprenta.....</i>	<i>99</i>
<i>Tabla 6 - La Etapa Mediática .....</i>	<i>104</i>
<i>Tabla 7- Los Formatos Ficcionales .....</i>	<i>121</i>
<i>Tabla 8 - Etapas de la Ficción Serial Televisiva .....</i>	<i>138</i>
<i>Tabla 9- Jerarquía de la Dirección de Núcleo .....</i>	<i>143</i>
<i>Tabla 10- Jerarquía de la Producción.....</i>	<i>145</i>
<i>Tabla 11- Jerarquía de la Dirección de Imagen.....</i>	<i>148</i>
<i>Tabla 12- Jerarquía de la Dirección.....</i>	<i>150</i>
<i>Tabla 13 - Jerarquía de la Producción de Arte .....</i>	<i>151</i>
<i>Tabla 14- Jerarquía de la Ingeniería.....</i>	<i>155</i>
<i>Tabla 15 - Canales de Television en Tailandia.....</i>	<i>170</i>
<i>Tabla 16 - Inauguraciones Televisivas en Latinoamérica por Año .....</i>	<i>181</i>
<i>Tabla 17 - Pasión por la Ficción Serial Televisva en la Pantalla Mundial .....</i>	<i>183</i>
<i>Tabla 18 - Programación de las Televisiones en América Latina según la Nacionalidad del Contenido (2005).....</i>	<i>185</i>
<i>Tabla 19 - La Exportación de la Telenovela Latinoamericana en Números (2001) .....</i>	<i>185</i>
<i>Tabla 20 - Los precios de venta de las telenovelas (1998) .....</i>	<i>186</i>
<i>Tabla 21 - Costes de Producción de Capítulos de 1 Hora en Distintos Países.....</i>	<i>188</i>
<i>Tabla 22 - Duración Horaria de las Series Exhibidas en TVE por Países de Origen – 1987 .....</i>	<i>206</i>
<i>Tabla 23- La Exportación de la Telenovela Latinoamericana en Números (2001) .....</i>	<i>267</i>
<i>Tabla 24 - Los Precios de Venta de las Telenovelas (1998).....</i>	<i>267</i>
<i>Tabla 25- Costes de Producción de Capítulos de Una Hora en Distintos Países de Latinoamérica .....</i>	<i>268</i>
<i>Tabla 26 - Share de las cadenas por año en México .....</i>	<i>273</i>
<i>Tabla 27 - Evolución del Número de Televisores en Brasil 1951 - 1968 .....</i>	<i>290</i>
<i>Tabla 28- Evolución del número de televisores por año en Portugal .....</i>	<i>335</i>

<i>Tabla 29- Telenovelas Brasileñas Exhibidas en Portugal (1977- 1981)</i> .....	340
<i>Tabla 30- Las telenovelas emitidas en Portugal 1982 – 1989</i> .....	343
<i>Tabla 31- Las telenovelas emitidas en Portugal 1990 - 1991</i> .....	345
<i>Tabla 32- Las telenovelas emitidas en Portugal 1992 - 1993</i> .....	348
<i>Tabla 33 - Las telenovelas emitidas en Portugal 1994</i> .....	351
<i>Tabla 34 - Telenovelas emitidas en Portugal 1995 - 1996</i> .....	353
<i>Tabla 35 - Audiencia de las cadenas televisivas portuguesas en 1997</i> .....	355
<i>Tabla 36 - Las telenovelas emitidas en Portugal 1997 – 1999</i> .....	356
<i>Tabla 37 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2000 - 2001</i> .....	360
<i>Tabla 38 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2002 - 2004</i> .....	362
<i>Tabla 39 - Las telenovelas emitidas en Portugal en 2005</i> .....	364
<i>Tabla 40 - El rating de las telenovelas en Portugal durante 2006</i> .....	365
<i>Tabla 41 - Las Telenovelas Exhibidas en Portugal 2006</i> .....	366
<i>Tabla 42 - Programas más vistos en los canales portugueses durante 2007</i> .....	367
<i>Tabla 43 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2007</i> .....	369
<i>Tabla 44 - Telenovelas exhibidas en Portugal 2008 - 2009</i> .....	372
<i>Tabla 45 - Telenovelas emitidas en Portugal 2010 - 2015</i> .....	374
<i>Tabla 46 - Programación de un día de la TVS en 2013</i> .....	385
<i>Tabla 47 - Programación de un día de la RTC en 2015</i> .....	392
<i>Tabla 48 - Las operadoras televisivas mozambiqueñas de señal abierta</i> .....	400
<i>Tabla 49 - Las telenovelas exhibidas en 2015</i> .....	402
<i>Tabla 50 - Número de horas producidas por la TPA medido por quinquenios</i> .....	420
<i>Tabla 51 - Las Fases de la Ficción Serial</i> .....	441
<i>Tabla 52 – Televisiones y Telenovelas Hispano-Lusófonas</i> .....	449
<i>Tabla 53 - Alcance de las Redes Comerciales Hispanas en Estados Unidos</i> .....	455
<i>Ilustración 1- El Tercer Canal Catalán Va de Compras por Brasil</i> .....	205
<i>Ilustración 2 - Tabla del esquema de lavado de dinero practicado por Rede Record</i> .....	320
<i>Ilustración 3 - 'Bolsillo amigo'</i> .....	321
<i>Ilustración 4 - Tipos de Empresas Televisivas en la África Lusófona</i> .....	380

# **Introducción**



## La Telenovela Como Objeto de Estudio Académico

El objeto material de esta tesis es el análisis histórico y actual de las telenovelas en los países Lusófonos, en el doble contexto de la evolución de las narrativas y los modos de producción de ficción serial, y en el marco internacional de la producción y circulación de esa producción de los seriales y las telenovelas, especialmente respecto al espacio iberoamericano.

Como delimitación de nuestro trabajo, acudimos a definiciones estrictas que marcan sus fronteras, son las siguientes:

Entendemos por ficción serial todos aquellos programas dramáticos televisivos que desarrollen una narrativa, dividiéndola por capítulos, que pueden ser exhibidos de forma diaria o semanal.

Entendemos por telenovela un producto televisivo que forma parte de la ficción serial, únicamente distinguiéndose de los otros formatos ficcionales por desarrollar una narrativa continua por un tiempo límite de un par de meses o de un año para exhibirse en antena.

Entendemos como *soap opera* un producto televisivo que forma parte de la ficción televisiva serial, distinguiéndose únicamente de los otros formatos por desarrollar una narrativa sin fin, esto es, son ficciones televisivas seriales que duran años, décadas o hasta incluso medio siglo en antena.

Esta definición, como se puede notar, excluye que la telenovela sea un producto televisivo solamente producido en Latinoamérica, y la *soap opera* solamente en los países anglófonos, pues, como veremos en esta investigación, muchos países en el mundo también las producen sin pertenecer a Latinoamérica o hablar inglés. Como ejemplo, podemos citar inicialmente a Portugal y Francia como dos mercados que producen estos formatos. Por eso, al analizar la ficción televisiva de cada nación debemos comprender una serie de factores, para finalmente nombrarlas y definir las de la forma más correcta y eficaz.

Además, en la actualidad considerar al formato televisivo de la telenovela como un producto exclusivo de las televisiones latinoamericanas, es cerrar los ojos al fenómeno mundial de un género que ha evolucionado hasta el punto de que las grandes cadenas televisivas de distintos rincones produzcan y/o exhiban ficciones seriales.

En otras palabras, este formato de la ficción televisiva serial conocido como telenovela, está enraizado en todo el mundo contemporáneo, a tal punto que en algunos países se les cambia el nombre, para desligarlo de Latinoamérica, como por ejemplo, al llamarlas de ficción serial, o apenas producción, pero en la gran mayoría de los estudios y reportajes actuales, se nomina como serie <sup>1</sup> o ficción televisiva (DIEGO, 2010/ VILCHES, 2013).

Consecuentemente, esta reestructuración pasa también con la *soap opera*, pues la idea central es desterritorializar los programas ficcionales seriales, es decir, neutralizar el término para desenraizarlo de una cultura específica, y no despreciar estos formatos televisivos como quizás algunos puedan llegar a pensar. Al homogeneizar todos los programas de ficción televisiva serial, sin ni siquiera nombrar las palabras telenovela o *soap opera*, los televidentes, o mejor, los usuarios, consumen sin pre-juzgar al formato ficcional.

Un buen ejemplo que se puede utilizar, para comprobar este cambio en la nomenclatura es la *soap opera* francesa "*Plus Belle la Vie*", calificada por la cadena *France 3* como serie <sup>2</sup>. Esto es, en la actualidad las palabras utilizadas para nombrar un programa de televisión, en este caso la ficción serial, está también globalizando, o mejor sería decir englobando distintos tipos de ficción, y por consiguiente, homogeneizándolas.

La autora Mari Castañeda en el artículo "*The transcultural political economy of telenovelas*" (CASTAÑEDA, 2011) también alerta sobre estos cambios en la nomenclatura en los términos, formatos y/o contenidos de las ficciones televisivas seriales observadas en las últimas investigaciones, citando que "En la actualidad, los procesos de globalización y digitalización están reestructurando las prácticas de las telenovelas y *soap operas* en formas que tal vez no se imaginaron inicialmente en términos y contenido" (CASTAÑEDA, 2011: 6).

---

<sup>1</sup> CUATRO. 09/05/2014. " 'Avenida Brasil': la historia de dos jóvenes enamorados desde la infancia. Madrid: Prisa. Disponible en: [http://www.cuatro.com/practica-cuatro/Avenida\\_Brasil\\_0\\_1792875128.html](http://www.cuatro.com/practica-cuatro/Avenida_Brasil_0_1792875128.html), consultado en 2014.

MORALES, Fernando. 11/05/2014. "Cuando solo importa la venganza". Madrid: Prisa. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/11/television/1399830309\\_723719.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/11/television/1399830309_723719.html), consultado en 2014.

JABONERO, D. 30/04/2014. "Las 40 'citas' que levantaron la tarde de Cuatro". Revista Vanitatis. Madrid: El Confidencial. Disponible en: [http://www.vanitatis.elconfidencial.com/cine-tv/2014-04-30/las-40-citas-que-levantaron-la-tarde-de-cuatro\\_123390/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/cine-tv/2014-04-30/las-40-citas-que-levantaron-la-tarde-de-cuatro_123390/), consultado en 2014.

<sup>2</sup> Ver sitio oficial de la serie "*Plus Belle la Vie*", disponible en : <http://www.france3.fr/emissions/plus-belle-la-vie>, consultado en 2014.

Es decir, en la era digital, que corresponde al decenio 2010-2020,<sup>3</sup> la ficción serial televisiva digital está cambiando muchas características y definiciones de estudios anteriormente realizados. La primera modificación, como vimos, es en la terminología al homogeneizar todos los formatos de ficción serial como series; la segunda es en la forma de consumo a la carta; la tercera son los diferentes soportes que poseen los usuarios para visionar el contenido, a través de los móviles, televisores u ordenadores; y finalmente, por último, es la formación de un nuevo escenario mercadológico que a través de las aplicaciones de video de las plataformas digitales (sean por las *apps* o páginas web) exhiben las ficciones producidas por los productores independientes e incluso de canales televisivos. Por lo tanto, en la llamada era digital, el mercado del audiovisual cambia por completo, desde el consumo de un programa hasta la formación de nuevos conglomerados del audiovisual.

En síntesis, un producto como la telenovela, la *soap opera* o las series, aparentemente parcial dentro del audiovisual contemporáneo mundial, tiene una importancia que trasciende al objeto concreto, para situarse como un escaparate privilegiado de observación sobre toda la cultura contemporánea. De ahí nuestro esfuerzo permanente a lo largo de este trabajo, por situar el contexto en que se desarrollan las formas culturales y de analizar las condiciones de producción y de recepción de esos programas en el marco de las dinámicas televisivas que las explican.

A primera vista, no parece que sea necesario demostrar la enorme transcendencia sociocultural y económica de un producto que mueve audiencias masivas y que circula entre muchas decenas de países. Pero las mismas lagunas persistentes en el conocimiento de la ficción serial en general, y de las telenovelas en particular, requieren algunas reflexiones.

Quizás, una de estas reflexiones sea el desconocimiento del mercado televisivo portugués por los iberoamericanos, uno de los enfoques de esta investigación, inclusive entre los profesionales de la información. Tal desconocimiento es perceptible en la

---

<sup>3</sup> Para la comprobación de una nueva etapa de la ficción serial consultar los siguientes títulos:

RÍOS, Diana Isabel Arredondo y CASTAÑEDA, Mari (Ed.). 2011. Soap operas and telenovelas in the digital age - Global industries and new audiences. New York: Peter Lang Publishing.

VILCHES, Lorenzo (Coord.). 2013. Convergencia y transmedialidad - La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona: Gedisa Editorial.

DOMÈNEC, Miquel Francés; ROCA, Josep Gavaldá; ABAD, Germán Lorca y BLANES, Àlvar Peris (Coord.). 2014. La televisión de las crisis ante el abismo digital. Barcelona: Gedisa Editorial.

actualidad, al leer un artículo publicado en el periódico español *El País* sobre la trayectoria de la ficción serial televisiva en Portugal:

Hace diez años comenzó la ficción en portugués - que no es lo mismo que portuguesa - con la importación de culebrones brasileños; después, la cadena privada *TVI* - propiedad de *Prisa*, editora de *El País* - se lanzó a la producción nacional y ahora prácticamente ha desaparecido la ficción internacional no Lusófona (MARTÍN, 2014: 53).<sup>4</sup>

Aunque posteriormente el artículo se haya modificado en la versión online<sup>5</sup>, los errores en esta frase de la versión impresa del periódico, son alarmantes, cómo para asumir el total desconocimiento al escribir sobre el mercado televisivo Lusófono. Además de ello, juega con la calidad del periodismo, algo que sería resuelto fácilmente al utilizar un buscador para leer brevemente algunos de los diversos artículos científicos dedicados a la ficción serial televisiva en Portugal.

Pero no estamos aquí para discutir la calidad del periodismo en la actualidad, y sí para debatir cómo perdura todavía el desconocimiento de los mercados televisivos entre los países que forman Iberoamérica, y específicamente sobre los países que hablan portugués. Para que quede claro y a modo de ejemplo, el artículo escrito por *Javier Martín*, comete errores en las fechas citadas relativas a las telenovelas brasileñas en Portugal hasta el inicio de la producción portuguesa, incluyendo además la falsedad de que la cadena *TVI* fue quién empezó la producción nacional en Portugal.

Lo más curioso ha sido que el periodista cambie la historia en pro del ente en que trabaja, pues según el autor, la cadena televisiva *TVI* - perteneciente al grupo *Prisa*, del cual *El País* forma parte: - empieza la producción nacional de telenovelas, cuando fue la cadena pública *RTP* quién lo hizo en los años 80, en fin, un artículo que confirma cómo todavía en 2014 periodistas iberoamericanos mantienen un total desconocimiento del mercado y la historia televisiva de los países Lusófonos.

---

<sup>4</sup> Cabe resaltar que el mismo artículo sufrió cambios y correcciones en su versión online, por lo tanto, es necesario verificar la versión impresa al final de esta investigación en los anexos (Anexo 1).

<sup>5</sup> Para comprobar que hubo una modificación en el artículo, ver la versión publicada online:

MARTÍN, Javier. 04/08/2014. Qué ven los europeos...Portugal - Noticias y Telenovelas. El País. Madrid: Prisa. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/04/television/1407150722\\_002752.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/04/television/1407150722_002752.html), consultado en 2014.



Por eso, esta investigación surge al pretender, en primer lugar, servir de base para esclarecer y debatir la trayectoria de la televisión y de la ficción televisiva, sea entre periodistas, investigadores o estudiantes iberoamericanos, anglófonos, francófonos, etc. La formación universitaria y el mundo académico de las Ciencias de la Información en todos los países iberoamericanos, necesitan proveerse de temáticas en que los territorios/mercados puedan, a través de una visión más amplia y general, entender a los medios de comunicación de su mismo bloque cultural-lingüístico, y no hay nada más legítimo, una vez que mantienen desde hace décadas una relación cultural-televisiva más que evidente y frecuente.

Más aún, en el caso de los países Lusófonos, otro de los enfoques de esta investigación, es que detectamos retrasos notables y desigualdades profundas por territorios televisivos. El retraso entre los estudios de esos productos culturales impedía hasta ahora una visión integral Lusófona, como la que en este trabajo pretendemos y argumentamos. Aunque cuando se trata de los países de la África Lusófona, las investigaciones en ellos son todavía escasas, por no decir inexistentes y por consiguiente necesitan verdaderamente una mayor atención de los investigadores y académicos de todo el mundo.

Porque sólo la persistencia de los prejuicios elitistas sobre estos procesos culturales en que se desconsidera la ficción televisiva como parte del arte, pueden explicar tales atrasos de la investigación académica, bien sea por la supuesta oposición entre la cultura escrita “cultura” y la audiovisual, bien por la presunta deslegitimación de los productos populares como “auténtica” cultura. Y tratándose de los países africanos el prejuicio es aún más visible, sea por el desconocimiento o por la falta de centros de investigación capacitados para remontar la historia televisiva nacional o hasta para escribir anualmente sobre la ficción televisiva exhibida y/o producida en cada país, y que consecuentemente impone un debate escaso o condenado al olvido de los contenidos exhibidos en las cadenas televisivas de sus países.

## Los Estudios Televisivos Apocalípticos, Integrados y Críticos

En la primera línea de argumentación, es preciso recordar que, en la actualidad, la ficción televisiva serial es cada vez menos motivo de desprecio y descalificación por algunos intelectuales y periodistas como contraria a la reflexión y la legitimidad de la cultura escrita. Quizás las décadas de documental y ficción de la historia de la cinematografía mundial, con creaciones artísticas de enorme potencia intelectual, hayan desmentido rotundamente este aserto, contrariamente a los pre-juicios que aún se mantienen en partes importantes de la sociedad sobre la ficción televisiva serial.

La historia de la narración audiovisual que emprendemos aquí como base de nuestro trabajo, evidencia cómo el prejuicio intelectual adopta otros ropajes más disimulados cuando se leen reportajes publicados en 2014, donde se acusa a la ficción televisiva serial, por ejemplo, de desincentivar el hábito de la lectura en Brasil <sup>6</sup>, sin considerar que ésta es una consecuencia directa de un sistema educativo ineficaz, ya que Brasil es el octavo país con más analfabetos adultos en el mundo. <sup>7</sup> Y sin contar con que – como en otros países de Latinoamérica - la injusta distribución de la riqueza y la enorme cantidad de marginados de la sociedad de consumo, empuja masivamente hacia las formas culturales gratuitas (como la televisión financiada por la publicidad) frente a las de pago.

Por el contrario, es el mismo carácter minoritario de la lectura en Brasil el que acaba contribuyendo directamente al aumento de los precios; y, en ocasiones, es la propia afición a las telenovelas, bien utilizada pedagógica y comercialmente, la que consigue relanzar la lectura cuando las narrativas están basadas en obras literarias. Esto pasa cuando los libros hablan sobre un asunto específico abordado por la ficción serial, (temáticas sociales o relacionadas con la salud, como por ejemplo el matrimonio entre personas del mismo sexo, la adopción, el divorcio, exámenes preventivos de alguna enfermedad como el cáncer, el *SIDA*, etc.) o simplemente cuando un autor resume la ficción televisiva adaptándola en formato libro (como algunas de las telenovelas de enorme éxito en la

---

<sup>6</sup> BRUST, Gabriel. 14/03/2014. "Novela: sintoma de uma sociedade que não lê." Brasil Post. São Paulo: Grupo Abril. Disponible en: [http://www.brasilpost.com.br/gabriel-brust/novela-sintoma-de-uma-sociedade-que-nao-le\\_b\\_4760245.html](http://www.brasilpost.com.br/gabriel-brust/novela-sintoma-de-uma-sociedade-que-nao-le_b_4760245.html), consultado en 2014.

<sup>7</sup> FUENTES, André. 12/02/2014. "Países com mais analfabetos no mundo". Revista Veja. São Paulo: Abril. Disponible en: <http://veja.abril.com.br/blog/impavido-colosso/brasil-e-o-8-pais-com-mais-adultos-analfabetos-do-mundo/>, consultado en 2014.

televisión brasileña *Globo*, adaptadas por *Mauro Alencar* para la versión novela-libro de "*Roque Santeiro*" y "*Vale Tudo*" (ALENCAR, 2008a/ ALENCAR, 2008b).

De forma más directa, a la hora de reivindicar los productos culturales como las telenovelas, hay que referirse a dos corrientes antagónicas, que atraviesan, aun con muchos matices, el pensamiento occidental: la primera descalifica a la cultura popular como degradada, pasiva, *kitsch* (es decir, mala copia de un arte preexistente), y la excluye en bruto de la legitimidad social; la segunda la admite plenamente, pero la ensalza de forma acrítica por el mero hecho de su éxito masivo, atribuyéndole toda la expresión genuina de los valores de sus audiencias y sus mercados.

Aunque estas polémicas se remontan a los años sesenta y setenta, siguen vigentes de alguna manera en la mentalidad y los prejuicios occidentales. Entonces, al calor sobre todo del choque de mentalidades de los investigadores sociales a uno y otro lado del Atlántico, se presentaron como supuestas disyuntivas que enfrentaron a sociólogos y politólogos en posiciones que el investigador italiano Umberto Eco caricaturizó muy bien en su obra "*Apocalípticos e Integrados*" (ECO, 1993: 9).

La primera opción, catalogada como "apocalíptica" por el estudioso italiano, designaba una visión completamente negativa de la cultura contemporánea, que se daba por ejemplo en filósofos como Nietzsche o José Ortega y Gasset. Se englobaba aquí, asimismo, a la mayor parte de los autores de la Escuela de Frankfurt, como Theodor Adorno o Max Horkheimer, y alguno de los psicólogos que bebían en el marxismo y las teorías freudianas como Erich Fromm, quienes a pesar de sus críticas justas a las corporaciones mediáticas estadounidenses, habían caído en una visión romántica del arte clásico, para mejor criticar a los medios masivos y a la cultura que vehiculaban.

Por lo tanto, aparecían indiferenciadamente encerradas en el magma negativo de la "Industria Cultural". Este rechazo de la cultura de masas como un producto de consumo, banal, pasivo y alienador, - prolongada en algunos autores posteriores como Zygmunt Bauman (BAUMAN, 1999) <sup>8</sup> - impulsaba naturalmente a ignorarla como objeto de estudio

---

<sup>8</sup> BAUMAN, Zygmunt. 30/08/2013. "Zygmunt Bauman: la cultura en la era del consumo." ADN Cultura. Buenos Aires: La Nación. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1615061-zygmunt-bauman-la-cultura-en-la-era-del-consumo>, consultado en 2014.

académico y en lugar de ayudar a luchar contra la fascinación de la televisión, nos incitaba a sucumbir ante ella. <sup>9</sup>

La segunda opción, calificada de “integrada” y tratada de forma más benevolente, aunque rechazada también por Umberto Eco por su incapacidad crítica, contemplaba de forma indulgente a toda la cultura de masas, como por ejemplo en las obras de Marshall McLuhan, Daniel Bell, Shill o Friedman, entre otros. Estos autores consideraban la cultura y la comunicación de masas como parte esencial y genuina de la cultura contemporánea y expresión de la cultura popular. Curiosamente, como apuntaba Umberto Eco ya entonces, ambos extremos coincidían en una visión esencialista de la cultura, contemplada por encima y al margen de la historia social.

En fin, en las últimas décadas estos debates con posiciones extremas parecen haber quedado atrás, y desde posiciones críticas basadas en la economía política de la comunicación, como desde perspectivas antropológicas y de estudios culturales, se ha abierto paso una notable investigación concreta de numerosos sectores y productos de las industrias culturales, que el propio Eco inició en sus obras, no sin que, como han analizado algunos autores, algunas de aquellas posiciones aristocráticas y elitistas resuciten hoy bajo formas diversas y enmascaradas, <sup>10</sup> y parece que con mayor frecuencia en los países latinos.

Pero Robert C. Allen en la introducción de *"To be continued...soap operas around the world"* debate en el apartado *"Why do they say such terrible things about soap operas?"* (¿Por que dicen cosas tan terribles sobre las soap operas?) que el género norteamericano también enfrenta el mismo problema en la prensa y en la intelectualidad desde la década de 1940, cuando surgieron los estudios sobre las *soap operas* transmitidas a través de la radio. Los periodistas, críticos y académicos consideraron este tipo de formato televisivo ficcional como una basura generada por el consumismo capitalista.

Sorprendentemente, durante décadas fueron pocos los profesionales que investigaron la ficción serial televisiva, además son pocos los que asumen la idea de que esta forma de ficción forma parte de la cultura contemporánea, hasta porque este

---

<sup>9</sup> Como concluía Eco en su Introducción a la primera edición de 1964, “Es evidente que, en este caso, al crítico no le interesa el contenido, ni las modalidades estructurales, ni las condiciones frutivas del mensaje” (Edición inicial en español, Lumen, Barcelona, 1968. Pag. 9).

<sup>10</sup> Ver por ejemplo: RODRÍGUEZ, Raúl Ferrándiz. 2001. *Apocalypse Show - Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Alicante: Biblioteca Nueva.

pensamiento, de que la ficción televisiva serial pertenece a la cultura audiovisual, solamente pasa a existir a partir de la década de los setenta, cuando surgen las primeras investigaciones con un enfoque menos apocalíptico y menos empíricas hacia el objeto científico estudiado (ALLEN, 1995: 3-6).

De forma que no es extraño todavía leer en la actualidad afirmaciones en la prensa que descalifican a la ficción televisiva serial producida en Latinoamérica y en otras partes del mundo, como si se tratara inevitablemente de un producto televisivo de bajo nivel cultural o técnicamente inferior. Irónicamente, este discurso prevalece sobre productos televisivos de enorme empeño artístico, que además continúan cosechando grandes éxitos de audiencia desde que se estrenaron, al estrechar vínculos emocionales, a la vez que contribuían a granjear grandes beneficios económicos y de marca para los canales de televisión que los programan como productos clave de éxito y que por fin, poco a poco, generan un menor desprecio en las encuestas.<sup>11</sup>

Sólo esta larga historia intelectual que antes intentábamos sintetizar, puede explicar que la ficción televisiva serial, décadas después de su conformación cultural e industrial y de sus éxitos iniciales, haya sido tratada de forma diferencial en muchos países en los que tenía más arraigo, un desprecio académico que durante décadas perpetra el conocimiento sobre la ficción televisiva serial.

El investigador Alfredo Troncoso Muñoz indica que pasados casi quince años de que se publicara el conocido artículo "*As audiências das telenovelas: Uma revisão da literatura e crítica metodológica das pesquisas na América Latina*" de Emile G. McAnany y Antonio La Pastina (MCANANY y LA PASTINA, 1994), los académicos y las editoriales en América Latina:

prestaban atención a un fenómeno cultural que ocupaba a millones de personas y generaba ganancias millonarias. Señalaron, con envidiable sentido común, que más allá de preferencias estéticas, el fenómeno era demasiado significativo como para seguir ignorándolo. Con el ulterior crecimiento del género más allá de sus fronteras regionales, estas razones se han vuelto inobjectables: (...) un género capaz de implicar a millones en sociedades tan diversas como la rusa, la china y la estadounidense. (...)Y nada de públicos pasivos o de atención periférica. Si algo han dejado claro los estudios de los últimos quince años es que la pasión global generada por las telenovelas reposa sobre una febril actividad interpretativa, la actividad de un espectador omnisciente. (TRONCOSO MUÑOZ, 2013: 280).

---

<sup>11</sup> EFE. 07/10/2006. "Los realities relevan a las telenovelas como programas de menor prestigio." ABC. Madrid: Vocento. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-10-2006/abc/TVyRadio/los-realities-relevan-a-las-telenovelas-como-programas-de-menor-prestigio\\_1423654589221.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-10-2006/abc/TVyRadio/los-realities-relevan-a-las-telenovelas-como-programas-de-menor-prestigio_1423654589221.html), consultado en 2007.

Esto es, el rumbo de las investigaciones ha cambiado a lo largo de las últimas décadas, y la ficción televisiva empieza a ser una temática estudiada por investigadores de todo el mundo, lo más interesante quizás sea el hecho de que el prejuicio en el mundo académico sobre las ficciones televisivas poco a poco evanece. En las últimas décadas surgen grupos de investigación y autores de todos los rincones del mundo que se dedican al estudio de la ficción televisiva, siendo participes la crítica especializada y los periodistas de todo el mundo que generan información diariamente a los usuarios/ lectores/ televidentes sobre sus series favoritas.

Sin lugar a dudas, la ficción televisiva, sea ella serial o no, vive sus mejores momentos en cuanto a la investigación científica. Aunque la falta de información todavía impere justamente por no existir investigaciones con un enfoque más general sobre el asunto que pretendemos desmitificar, se hace necesario comparar la evolución de los estudios sobre la ficción serial televisiva iberoamericana (representados por Brasil, España, México y Portugal) frente a la trayectoria de las investigaciones de los países anglófonos (representados por Estados Unidos y Reino Unido), pues solamente de esta forma se entenderá la magnitud de los estudios de cada bloque.

## **El Estudio de la Ficción Televisiva Serial: Una Tarea Renovada y Reordenada**

Para mejor comprender el estado de conocimiento de la ficción serial televisiva como objeto científico, basta reseñar que las primeras investigaciones surgen a finales de la década de los cincuenta en Estados Unidos, y en Iberoamérica a finales de los sesenta. Pero no es hasta los años ochenta en Norteamérica y en otras partes del mundo que los estudios se tornan libres del pesimismo y negativismo, como por ejemplo en los países Lusófonos, europeos e iberoamericanos.

De forma, que al comparar los estudios televisivos de los países Lusófonos, o mejor en este caso sería citar a los países iberoamericanos, y del grupo de las naciones formadas por los anglófonos, percibimos que las trayectorias de los estudios son casi similares. Además, el pionerismo académico norteamericano sobre la ficción serial televisiva es contestable, si contamos el tiempo que cada bloque (iberoamericano y anglófono) ha tardado en publicar una investigación sobre la ficción televisiva, desde que se inaugura la TV en su territorio, curiosamente los estudios iberoamericanos y norteamericanos se diferencian en la fecha de publicación por pocos años.

O mejor dicho, si la televisión norteamericana surgió oficialmente en 1939 y el primer estudio surge a finales de la década de los 50, esto quiere decir que los *yankees* tardaron 20 años en que surgiera la primera investigación dedicada a la ficción serial. Como veremos a continuación con más detalle, no es solamente por una cuestión de tiempo, sino porque éstas primeras investigaciones incluyen a las *soap operas* de la radio y tienen un enfoque cuyos resultados son siempre negativos desde el punto de vista sociológico. Estos hechos llevan a algunos autores a contestar esta fecha, clasificando el verdadero inicio de la investigación sobre la ficción televisiva en la década de los 80.

En Iberoamérica no ha sido muy distinta esta trayectoria, la televisión en Venezuela se inaugura en 1952 y la primera investigación surge en 1968, una tesis defendida bajo un enfoque empírico de las radio-telenovelas (coincidentemente como en Estados Unidos). Otro ejemplo es Brasil, donde inaugurase la televisión en 1950 y los primeros artículos científicos surgen en 1969; la primera investigación dedicada exclusivamente a la ficción televisiva, aunque apocalíptica, nace en 1974 y las primeras publicaciones más críticas dedicadas al género nacen, igual que en Estados Unidos, en la década de 1980.

Es decir, los investigadores iberoamericanos tuvieron más o menos el mismo tiempo que los norteamericanos con el medio televisivo para que la ficción serial fuera un objeto científico. Lo que confirma que muchos de los estudios iberoamericanos sobre la ficción televisiva serial de algunos países también son pioneros, numerosos y abundantes como se puede comprobar en la bibliografía al final de esta investigación.

Por este motivo, es necesario revisar y reorganizar la trayectoria de los estudios más importantes dedicados a la ficción serial, comparando al bloque cultural-lingüístico de los anglófonos, grupo este considerado como pionero, tanto en la creación del medio televisivo como en la investigación del mismo, para comprobar de esta forma que el pensamiento iberoamericano sobre la ficción televisiva serial de este bloque es similar a la trayectoria de esta literatura en los países anglófonos, versen sobre las telenovelas o las *soap operas*.



## Los Inicios de las Investigaciones Anglófonas

La literatura dedicada exclusivamente a la ficción televisiva serial en Estados Unidos de los años sesenta son escasas, y los pocos trabajos que existen son estudios empíricos, bajo la mirada de las ciencias sociales, donde se cuestiona el formato de la ficción serial y sus consecuencias en la audiencia, siempre maléficas, negativas o apocalípticas. Esto es, no eran investigaciones que discutían a la política televisiva, a los mercados y a los programas de ficción serial bajo una mirada histórica, enfoque este más sensato, sin la existencia de un juicio de beneficios o maleficios para los televidentes.

Además, el primer estudio que muchos autores norteamericanos citan, no está enfocado exclusivamente en la ficción serial televisiva, pues también estudia las *soap operas* en las radios. Este estudio se titula "*A history of broadcasting of daytime serial drama in United States*", y se trata de una tesis doctoral jamás publicada, realizada en 1959 por Raymond William Stedman de la University of Southern of California (HORTEN, 2002 : 206/ LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 71).

El trabajo efectuado por el autor norteamericano también aparece en otros estudios importantes sobre la ficción televisiva serial norteamericana, como por ejemplo la investigación de Muriel Cantor y Suzanne Pingree (CANTOR y PINGREE, 1983 : 75), así como en el estudio de Robert C. Allen (1985), que resume al trabajo de Stedman de la siguiente forma:

Básicamente, él (*Stedman*) trata de explicar la 'perdurabilidad' del formato de la ficción serial diaria, y concluye que 'la durabilidad del formato de la serie dramática diaria está relacionada principalmente a la narrativa continua.' Esto es lo suficientemente exacto, pero no es exactamente una visión histórica cegadora. (ALLEN, 1985 : 97).

En términos concretos, los estudios de estos primeros momentos no eran investigaciones centradas propiamente en la trayectoria de la ficción televisiva serial, sino trabajos académicos dedicados al análisis de la ficción serial como producto de entretenimiento de masas, y por consiguiente sus efectos en la audiencia. Un grupo de autores anglosajones curiosamente, resume, en el apartado "*Decades of speaking about soaps*", del libro "*The survival of the soap opera - transformation for a new media*" (FORD, KOSNIK y HARRINGTON, 2011), la trayectoria de la literatura de estos inicios,

indicando que las primeras investigaciones tenían una visión más negativa en relación a la ficción serial televisiva:

Durante las primeras décadas de existencia de las *soap operas*, los estudios sobre el género han adoptado un enfoque de las ciencias sociales, con investigadores que se centraron en la fascinación del público con 'sus historias' y los (a menudo presumiblemente negativos) efectos sociales que se creían derivar a los devotos de la audiencia. (FORD, KOSNIK y HARRINGTON. 2011: 13).

No obstante, las investigaciones con un enfoque sobre la trayectoria histórica de la televisión, ganan terreno cuando el gran investigador de la televisión estadounidense Erik Barnouw publica tres volúmenes sobre la evolución de la TV en este país desde la mitad de los años sesenta hasta 1970 (BARNOUW, 1966, 1968, 1970). Posteriormente, en 1975, el mismo Barnouw dedica un volumen resumido de las tres obras anteriores en un único libro, pero esta vez enfocado exclusivamente en la televisión, lo que fue importante para la popularización académica de la trayectoria televisiva en Estados Unidos. Aunque "*Tube of plenty : The evolution of american television*" no sea exclusivamente sobre la ficción serial, contribuyó a la ascensión de la televisión y los formatos televisivos como objetos científicos, aunque en esta última investigación la ficción serial fuera objeto de tímidas puntuaciones en la trayectoria televisiva estadounidense realizada por Erik (BARNOUW, 1975 : 72-73, 249-250).

Según Robert C. Allen, Muriel Cantor y Suzanne Pingree la mayor valía de estas investigaciones se debe a la figura que representa Erik Barnouw para la historia de los medios de comunicación en Estados Unidos, y también por posibilitar un cambio en las investigaciones sobre el objeto científico tan difamado de forma negativa anteriormente. A través del trabajo de Barnouw se proyecta la posibilidad de una producción de estudios enfocados a otras temáticas sobre la televisión, como por ejemplo, la historia de la programación, la política y la economía televisiva, sin cuestionar los efectos del medio en la audiencia.

Además, los autores también concluyen que la contribución de Erik Barnouw a la trayectoria de la ficción serial televisiva norteamericana ha sido tímida, es verdad, pues en una investigación de más de seiscientas páginas, Barnouw dedica solamente ocho frases a las *soap operas* norteamericanas. Paralelamente a esto, ambos autores consideran que cualquier estudio sobre la ficción televisiva serial norteamericana siempre citará a Barnouw (ALLEN, 1985 : 96/ CANTOR y PINGREE, 1983 : 18), pues, como veremos en 36

seguida, los investigadores que se dedican a estudios sobre las televisiones son por consiguiente la base de todos los trabajos académicos que discuten cualquier formato televisivo, sea ficcional, informativo o de entretenimiento.

## **Los Inicios de las Investigaciones Iberoamericanas**

Por lo tanto, de la misma forma que las investigaciones sobre la trayectoria de la televisión norteamericana fueron y son utilizados para cualquier estudio que se dedique a la ficción serial televisiva en este país, los autores que se dedicaron (y se dedican) a la trayectoria televisiva de los países iberoamericanos también son de extrema necesidad para comprender al formato televisivo de ficción producido en este bloque cultural-lingüístico.

Es decir, por primera vez, dentro de los estudios de la ficción televisiva serial iberoamericana, consideramos que la bibliografía empieza, aunque de forma tímida, antes de los famosos estudios de la ficción serial brasileña realizados en los 80 (CASTRO, 2005) o de la primera tesis defendida en 1968 desde Maracaibo (RIVERA, 1968). Existen investigaciones que se anticipan, aunque tímidamente, y que deben formar parte de la bibliografía dedicada a la ficción serial televisiva en Iberoamérica, obras que se publican a partir de la década de los 60 hasta la actualidad. Por lo tanto, un abultado listado de investigaciones, que son esenciales para entender a los mercados televisivos de los países Lusófonos e iberoamericanos.

Los estudios de las trayectorias televisivas iberoamericanas, aunque no sean centrados de forma exclusiva en la ficción televisiva serial, son trabajos clave para comprender la trayectoria de este formato televisivo en cada país. Así como Erik Barnouw contribuyó a la trayectoria de la ficción serial televisiva en Estados Unidos, como vimos anteriormente, los autores iberoamericanos que investigaron (e investigan) la historia televisiva de sus países, también contribuyen a entender la trayectoria de la ficción serial televisiva en Iberoamérica.

Además, cuando estos autores explican la dinámica de los mercados y las estrategias de los canales televisivos para obtener un liderazgo junto a la audiencia, citan pequeños fragmentos de ficción televisiva serial, que casi siempre es el formato clave (junto a las emisiones deportivas) para obtener un liderazgo de mercado. Por lo tanto, estos autores suman a la bibliografía de la ficción serial televisiva de cada país, sea Lusófono o iberoamericano.

Los textos de los investigadores de la historia televisiva pueden explicar cómo, cuando, por que y dónde se inicia la ficción televisiva dentro de un sistema político-

económico-cultural-social variopinto, es decir, sin estas obras es casi imposible sostener un pensamiento que tenga a la telenovela o a la *soap opera* como objeto científico.

Para citar a un ejemplo, el libro "*Televisión un arte nuevo*" (BAGET I HERMS, 1965) realizado por el investigador español Josep María Baget i Herms, contiene dos partes de la obra dedicadas a la ficción televisiva. En una de ellas el autor explica que "(...) los programas dramáticos en directo fueron innumerables y constituyeron la base fundamental de la programación; hoy, naturalmente, lo siguen siendo" (BAGET I HERMS, 1965: 97, 115).

De esta forma, y solo con un pequeño fragmento, ya se puede demostrar que las investigaciones sobre la trayectoria televisiva de cada país deben formar parte de la bibliografía sobre la ficción televisiva producida y exhibida en iberoamérica. La trayectoria de los estudios sobre la ficción televisiva serial en Iberoamérica es mucho más extensa y antigua de lo que ha sido considerado hasta entonces. Incluso citamos Josep María Baget i Herms a propósito, pues si Erik Barnouw publica una obra de quinientas páginas citando solamente ocho frases sobre las *soap operas*, el autor español en las doscientas sesenta páginas de su estudio dedica más atención a la ficción televisiva, pues ocupa treinta y cinco páginas para explicar cómo ha sido producida y exhibida en España. Además de citar los programas de la ficción televisiva nacional, Baget i Herms cita también en otro capítulo las ficciones televisivas norteamericanas exhibidas en aquel entonces por la cadena pública *TVE* (BAGET I HERMS, 1965: 81-99, 114-130).

Para citar otro ejemplo de cómo podemos encontrar material bibliográfico sobre la ficción televisiva en investigaciones dedicadas a la trayectoria de la televisión de cada país, basta con verificar el estudio "*Vamos falar de televisão*" realizado por los investigadores portugueses Lopes da Silva y Vasco Hogan Teves (1971). En la segunda parte de la investigación escrita solamente por Teves, "*TV em Portugal*", se pueden encontrar dos páginas dedicadas a la ficción televisiva producida por *RTP*, de las cuales el autor luso introduce los inicios de la ficción televisiva en este país, explicando que "las piezas dramáticas presentadas por *RTP* en las semanas siguientes se encargaron de apuntar a los teleteatros como piedra de toque de la programación televisiva" (TEVES, 1971: 158).

En definitiva, como se puede comprobar, los estudios sobre las historias televisivas de cada país iberoamericano deben formar parte de la bibliografía dedicada a la ficción serial televisiva. De esta forma, al organizar nuevamente la bibliografía de la ficción serial televisiva en los países iberoamericanos, encontramos autores que hicieron un análisis

histórico de la televisión en cada nación, formada por este bloque cultural-lingüístico de forma excepcional. Por consiguiente deben obtener el mismo grado de importancia que sus homónimos obtuvieron en el mundo anglófono, como vimos anteriormente citando en el ejemplo de Erik Barnouw.

Por lo tanto, respectivamente, en orden alfabético, presentamos un listado de los autores pertenecientes a los cuatro países más importantes de Iberoamérica que constan en este estudio (Brasil, España, México y Portugal), son ellos:

César Bolaño (Brasil), Enrique Bustamante (España), Enrique Sánchez Ramírez (México), Felisbela Lopes (Portugal), Fernando Mejía Barquera (México), Francisco Rui Cádima (Portugal), Guillermo Orozco (México), José Marques de Melo (Brasil), Josep Maria Baget i Herms (España), Lorenzo Díaz (España), Lorenzo Vilches (España), Manuel Palacio (España), Raúl Trejo Delarbre (México), Sérgio Caparelli (Brasil), Valerio Cruz Brittos (Brasil), Vasco Hogan Teves (Portugal).

A través de las obras de cada uno de estos autores es posible entender a la trayectoria de la televisión en los países iberoamericanos considerados como grandes fábricas del audiovisual en la actualidad, por consiguiente, sus trabajos sirven de apoyo para cualquier investigador que se dedique a un objeto científico relacionado con la industria televisiva en este específico grupo lingüístico-cultural.

Es necesario resaltar, que en el futuro se debe realizar un estudio dedicado exclusivamente al característico grupo formado por los países de Lengua española o castellana. Aquí, pretendemos exclusivamente aproximar España y México como competentes directos de la industria televisiva Lusófona, pues entre todos forman un escenario de las industrias audiovisuales más importantes de los países iberoamericanos.

## El Cambio en las Investigaciones Anglófonas

El cambio hacia una mirada más integrada sobre las narrativas televisivas estadounidenses, surge en la década de los 70, cuando posteriormente a las publicaciones históricas de Erik Barnouw se realizan investigaciones variopintas sobre la ficción serial televisiva. Quizás el primer estudio de esta década, aunque no tan importante, sea "*The Serials - Suspense and drama by installment*" (STEDMAN, 1971), escrita por el autor Raymond William Stedman, quien también realizó la tesis que está considerada como la primera investigación sobre la ficción serial estadounidense en el año 1959.

Aunque el estudio cite a las *soap operas* televisivas, dedica solamente 89 páginas al formato televisivo dentro de las 440 realizadas por el investigador, tal vez por eso Cantor y Pingree afirmen que son pocos los trabajos que están dedicados de forma exclusiva a la ficción serial en la década de los setenta, que merecen la atención de los estudiosos, sin hacer además ninguna referencia a éste trabajo publicado por Stedman en 1971.

En contraste con las investigaciones que Cantor y Pingree destacan en los setenta, citan el artículo científico de Natan Katzman, "*Television soap operas: what's been going on, anyway?*" (1972), y el libro de Rose Goldsen, "*The show and tell machine: how television works and works you over*" (1977), pues consideran que "son los únicos estudios que intentan explicar la continua popularidad de las *soap operas* dentro de un marco contextual" (CANTOR y PINGREE, 1983 : 18).

Robert C. Allen también cita al artículo de Katzman (1972), afirmando en 1985 que aunque

pasados más de veinticinco años del boom de la investigación sobre las *soap operas* radiofónicas de la década de 1940, el *daytime*, una vez más se convirtió en invisible - excepto, claro, para los millones de oyentes e, inicialmente en 1950, televidentes. En un artículo de 1972 publicado por *Public Opinion Quarterly*, Natan Katzman señaló que 'a pesar de la magnitud del fenómeno, no ha habido ninguna investigación sobre las series de televisión'. (ALLEN. 1985 : 30).

Por lo tanto, para Robert C. Allen y Natan Katzman hubo un silenciamiento de los estudios sobre las *soap operas*, pero comprobamos que esta afirmación no es del todo correcta, y que incluso hay autores que se dedican al análisis del lenguaje, la estética, la

narrativa o incluso sobre la interpretación de los actores de las ficciones seriales televisivas. Consecuentemente, al elegir diversas temáticas sobre las *soap operas*, se enaltece la ficción televisiva como una forma artística popular y un valioso objeto de estudio académico de las Ciencias de la Información.

Un gran ejemplo, y que lamentablemente ni Cantor y Pingree, ni Robert C. Allen citan, son dos obras firmadas por Horace Newcomb, un investigador norteamericano que da un giro al pensamiento sobre la ficción serial televisiva. La primera investigación se trata de "*TV : The most popular art*", una obra que contiene diez capítulos y apenas uno dedicado a las soap operas, "*Soap opera: approaching the real world*" (NEWCOMB, 1974: 161-182), pero la diferencia e importancia frente a otros estudios de la ficción serial televisiva es que tiene un enfoque que nunca jamás algún investigador había realizado anteriormente: clasificar la televisión y los programas ficcionales como parte del arte popular y contemporáneo.

Además, Newcomb también cuestiona cómo las comedias domesticas y de situación, las *sitcoms*, tienen formas narrativas universales, como mejor ejemplo cita la figura de Lucille Ball al frente de "*I Love Lucy*" y posteriormente "*The Lucy Show*", que puede, de facto, ser una actriz apreciada por su identidad artística única y el gran papel que desempeñó en la industria cultural y en la ficción serial para formar parte de una cultura televisiva contemporánea compartida, no solamente en Estados Unidos, sino también a nivel mundial (NEWCOMB, 1974).

La segunda obra de gran importancia de este periodo es "*The television - The critical view*" (NEWCOMB, 1976), una investigación coordinada por Newcomb, en cuyo trabajo aparecen más de diez textos sobre la ficción televisiva, incluso un artículo de la autora Muriel Cantor (CANTOR, 1976: 311-334). La contribución de Newcomb para las futuras investigaciones es notoria, pues rompe con el negativismo de otrora y él mismo relata posteriormente en "*A humanist's view of daytime serial drama*" que:

Yo siempre tuve la opinión de que las *soap operas* son de los formatos más apropiados para contar historias en la televisión. Estas hacen uso de la naturaleza continua del medio, de una manera que abren la narrativa para nuevas posibilidades en las representaciones de la experiencia humana. (NEWCOMB, 1982: xxxi).



Es decir, hay una ruptura, aunque no de la forma más equilibrada, pues se aporta un cambio en el pensamiento. Los trabajos realizados por Newcomb consiguieron que el prejuicio académico disminuyera y que la ficción serial televisiva fuera vista de forma más positiva. Después de sus trabajos, otros artículos científicos dedicados a la ficción serial televisiva fueron publicados, pero no eran investigaciones enfocadas exclusivamente al objeto científico estudiado. Por lo tanto, Tomás López-Pumarejo afirma que es solamente en 1977 cuando la investigación norteamericana empieza a dar sus primeros ensayos para tornarse un objeto científico estudiado frecuentemente a través del proyecto *Project Daytime* y solamente en 1983 es cuando surge para el autor la primera investigación científica. O mejor dicho, López-Pumarejo explica que:

Desde 1977 se vienen realizando sistemáticas investigaciones sobre diferentes aspectos de la [soap opera]<sup>12</sup> en la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, como resultado del proyecto *Project Daytime*. Los más importantes análisis textuales-cuantitativos (...) se publican en el libro "*Life on Daytime Television: Tuning in american serial drama*", (...) que editado por Thomas Skill y Mary Cassata (...), es tal vez el primer texto académico dedicado en su totalidad a las [soap operas] de USA (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 78).

Por lo tanto, para López-Pumarejo la primera investigación anglófona sobre la ficción serial televisiva está datada en los años ochenta (SKILL y CASSATA, 1983), hechos que igualan sin retraso alguno, en lo que se refiere a las investigaciones iberoamericanas, ya que ha pasado básicamente lo mismo. Lo que tal vez sea un retraso, es que las investigaciones de los setenta e inicios de los ochenta en Iberoamérica estaban todavía bajo una mirada apocalíptica de forma similar a los norteamericanos.

En contraste, esto no se puede considerar como un retraso propiamente dicho, ya que en aquel entonces era normal que las investigaciones de diferentes países tardaran en darse a conocer por otros investigadores de diferentes Lenguas y nacionalidades, un tiempo que nada tenía que ver con la rapidez y el libre acceso que vivimos en la actualidad. A modo de conclusión, por consiguiente, podemos afirmar que la trayectoria de los estudios sobre la ficción serial en Iberoamérica y de los países anglófonos tienen más similitudes que diferencias.

---

<sup>12</sup> En el original aparece la palabra telenovela, al envés del término *soap opera*. La sustitución de palabras es necesaria en este estudio pues Tomás López-Pumarejo habla de las investigaciones norteamericanas, por lo tanto el término correcto es *soap opera*. Lo utiliza como telenovela en la investigación "*Aproximación a la telenovela*" (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 69) para que el lector iberoamericano pueda comprender a un formato televisivo serial a través de la identificación personal vivida junto a la telenovela. Un producto televisivo, en este caso la *soap opera*, que en aquel entonces sólo se producía en los países anglófonos.

## Las Investigaciones Iberoamericanas

Por lo tanto, así como en las naciones anglófonas la trayectoria de los estudios de la ficción televisiva serial en los países Lusófonos e hispanoamericanos se sitúan en los años setenta, como un periodo en que surgen los primeros artículos científicos, capítulos de investigaciones y estudios dedicados exclusivamente a la telenovela. Pero la curiosidad al compararlos con la literatura anglófona es que sorben a la mirada apocalíptica de las investigaciones empíricas norteamericanas de los sesenta y setenta.

Desde finales de los años sesenta e inicios de los setenta los artículos y tesis iberoamericanas dedicados a la telenovela son una realidad, como por ejemplo la tesis defendida en Maracaibo, por Marta Colomina de Rivera en 1968, titulada *"El huésped alienante: Un estudio sobre las radio-telenovelas en Venezuela"* (RIVERA, 1968) o el artículo científico *"Telenovela: catarse coletiva"* de José Marques de Melo, publicado en Brasil durante el año de 1969 (MELO, 1969: 15). Al año siguiente este mismo artículo se incluye en el libro *"Comunicação Social: Teoria e Pesquisa"* (MELO: 1970), es decir, el artículo sobre la telenovela es el primer capítulo de los tres que contiene esta investigación.

La publicación de artículos científicos también se da en otros países, como por ejemplo en 1971, cuando el investigador venezolano Ignacio Ibáñez, publica *"Telenovela"* para la revista *SIC* (IBÁÑEZ, 1971: 78). En esta misma revista José L. Sáez publica *"Morfología de un género de consumo: la telenovela."* en 1973 (SÁEZ, 1973: 281-287). Esto es, la investigación en Iberoamérica sobre la ficción televisiva serial no es tan distinta en edad como comparada a los países anglófonos.

La primera investigación Lusófona dedicada exclusivamente a la ficción serial televisiva, *"Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil"* (BARROS, 1974), fue escrita por Sônia Miceli Pessoa de Barros en 1974, seis años después que en Venezuela, pero si tratamos de la misma forma que analizamos el bloque anglófono, estos primeros estudios iberoamericanos no cuentan para oficializar el inicio de las investigaciones sobre el objeto científico que debatimos, ya que conllevan un análisis empírico.

Las investigadoras brasileñas Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli y Vera da Rocha Resende enumeran los cuatro trabajos científicos pioneros realizados sobre la telenovela en las Universidades brasileñas, y los definen como trabajos

delimitados a un tipo de texto ensayístico más similar a las críticas literarias y/o críticas sociales (LOPES, BORELLI y RESENDE, 2002: 33, 37). Las autoras explican además que en los inicios, estos estudios estaban dominados por una visión oscura y negativa, bajo una mirada empírica, así como los norteamericanos hasta los años setenta. Y afirman que la trayectoria del pensamiento sobre la ficción televisiva serial está marcada por una enorme polarización analítica, pues:

En la que posiblemente es la primera investigación académica (BARROS, 1974) (...) sobre la telenovela, se afirma que 'las telenovelas actúan en el sentido de legitimar, reforzar y reproducir la estructura de la familia preconizada por el Estado'. Pasamos para la década de 1970, en que la telenovela es un proceso de una industrialización del sentimiento (...) transmitiendo patrones que integran los televidentes en un nuevo mundo, lo del consumo' (PENELLO, 1978), o aún, en la disertación '*Televisão e adolescentes: a ideologia consumista*', el autor concluye que 'el televidente es utilizado como objeto (rentable) y no como sujeto. (LOPES, BORELLI y RESENDE, 2002: 34).

En resumen, las investigaciones iberoamericanas se desvían hacia enfoques muy críticos, y no solamente en las investigaciones brasileñas, sino en toda América Latina, como ocurría en aquel entonces en Estados Unidos. López-Pumarejo añade como ejemplos de este empirismo en la investigación latinoamericana de estos inicios, citando el estudio "*La telenovela - Mundo de realidades invertidas: Un análisis semiológico del género*" realizado por María de la Luz Hurtado (HURTADO, 1976) en Chile, o el estudio venezolano realizado por Marta Colomina de Rivera (RIVERA, 1976) titulado: "*La Cenicienta: Estudio sobre la mitología de lo femenino, la mujer y su manipulación a través de la industria cultural*" (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 78).

La investigación de la comunicación en Iberoamérica empieza a organizarse en esta época con la creación de la *Asociación latinoamericana de investigadores de la Comunicación (ALAIC)* en 1978, aunque según Villanueva el crecimiento de la misma sólo deviene por dos factores posteriores, el primero, cuando en los años 80 los países superan el millar de escuelas de comunicación, y el segundo cuando en 1992 los grupos de investigación de diversos países se re comprometen a una mayor producción de trabajos (TORRICO VILLANUEVA, 2007: 70-71).

## La Popularización de la investigación Anglófona

En este periodo, marcado por la década de los ochenta hubo una verdadera popularización de las investigaciones sobre la ficción serial televisiva, y no solamente en Estados Unidos, o en Iberoamérica como veremos enseguida, sino también en todos los países anglófonos, como por ejemplo en Reino Unido. En la introducción del libro *"To be continued...soap operas around the world"*, coordinado por Robert C. Allen (1995), el investigador explica cómo ha sido ésta popularización de la ficción serial televisiva como objeto científico en Reino Unido, a través de dos grandes investigaciones.

La primera es cuando el *British Film Institute* (más conocido como *BFI*) publica un monográfico sobre la *soap opera* *"Coronation Street"* (BFI, 1981); la segunda obra pertenece a la autora Dorothy Hobson, que publica posteriormente *"Crossroad: The drama of a soap opera"* (HOBSON, 1982). Hobson, además, ha sido una de las responsables de fomentar otros estudios y documentar la ficción serial al publicar *"Soap opera"* (HOBSON, 2003), enaltecendo definitivamente a la ficción serial televisiva inglesa como objeto científico en todo el mundo anglófono (ALLEN, 1995: 8).

En contrapartida, Robert C. Allen contabiliza setenta y seis investigaciones realizadas en Estados Unidos, entre ellas constan también artículos científicos (ALLEN, 1985: 30) y pocas son exclusivamente sobre las *soap operas* televisivas. Es decir, si fueron contabilizadas en 1982, (incluyendo el *boom* de las investigaciones sobre las *soap operas* radiofónicas en la década de 1940, hasta las *soap operas* televisivas que inician en 1959) y la bibliografía en la década de los setenta casi llega a desaparecer. Por lo tanto, todo indica que este número sea aun menor cuando se contabilicen las investigaciones dedicadas exclusivamente al formato televisivo, lo que nos lleva a entender que esta cifra no está muy lejana del número de las realizadas en Iberoamérica.

La investigadora Isabel Ferin Cunha también llama la atención respecto al inicio de los estudios feministas sobre la ficción serial televisiva, refiriéndose a "los trabajos sobre el romance ficcional (MCROBBIE y MCCABE, 1981/ MODLESKI, 1982/ RADFORD, 1986/ RADWAY, 1984/ H. TAYLOR, 1989), los melodramas (COOK, 1983/ GLEDHILL, 1987/ KAPLAN, 1983), (...)" (CUNHA, 2011: 50).

Entre los estudios más interesantes de la ficción televisiva serial en Estados Unidos, hay muchos trabajos de la década de los ochenta que perduran como fuentes importantes

hasta la actualidad en muchos de los estudios de la ficción televisiva serial. Aunque durante este periodo dos trabajos consiguen una repercusión académica mundial, gracias no tanto a utilizar un enfoque apocalíptico como en los 50 o 60, ni tampoco un enfoque integrado y humanista de los 70, pero son investigaciones que analizan de forma crítica y más científica las ficciones televisivas seriales. Es decir, son trabajos que innovan, pues narran no solamente la trayectoria de este género ficcional en la televisión, sino también discute términos técnicos, la estética, el lenguaje, las temáticas sociales insertas en las narrativas, análisis de contenidos y de grupos.

La primera investigación, escrita por Muriel G. Cantor y Suzanne Pingree, "*The soap operas*" (1983), es un trabajo dedicado exclusivamente a la *soap opera* que está dividido en 8 partes. Primeramente define lo que es (y lo que no es) una *soap opera*, en el segundo capítulo traza una evolución histórica de las *soap operas* en la radio; para después, en dos capítulos, observar cómo el género se desarrolló en la televisión hasta la década de los 80; en el quinto capítulo las autoras hacen un análisis de contenidos de las *soap operas* (violencia, sexo, salud etc.), en el sexto hacen un análisis de grupo y un breve resumen sobre "*The Guiding Light*" (1948-1982), el séptimo capítulo discute la audiencia de la ficción televisiva serial, y por fin, en el último capítulo, concluye sobre el futuro de este característico género televisivo (CANTOR y PINGREE, 1983).

La segunda obra de importancia realizada durante este periodo en Estados Unidos es "*Speaking of soap operas*" (ALLEN, 1985), escrita por Robert C. Allen, que está dividida en 7 capítulos. Este libro contra-argumenta a las autoras citadas anteriormente, al abordar la *soap opera*. En concreto, inicialmente define qué es una *soap opera*. A partir del segundo capítulo Allen debate sobre el estado de la cuestión, y discute la variedad de trabajos, indagando desde la utilización metodológica de un análisis de contenido (*content analysis*) hasta, por ejemplo, el límite del empirismo en los trabajos científicos. El autor Tomás López-Pumarejo dice que este estudio es el primer libro que estudia la *soap opera* como texto de ficción, añadiendo que esta ha sido la obra que

Robert C. Allen efectúa un coherente y riguroso análisis semiótico de las relaciones texto-receptor mediante los condicionantes socio-históricos del género. Su trabajo resulta pionero porque en él la *soap opera* es estudiada con recursos de análisis literario, no para justificarla como obra de arte sino para entender sus leyes internas a la luz de sus antecedentes, influencias artísticas y de las condiciones materiales de su producción. Aunque se limita al *soap* de USA, como referencia, el libro de Allen resulta fenomenal como punto de partida no tan solo para entender el funcionamiento de la telenovela como sistema textual, sino también su inserción dentro del panorama de la televisión internacional. (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 78-79).

Ambos estudios proporcionan consideraciones importantes sobre la evolución de la ficción serial televisiva en Estados Unidos, al tratar a las *soap operas* como un objeto científico de extrema importancia académica y sin la mirada apocalíptica tan normal en las investigaciones empíricas realizadas desde finales de la década de los cincuenta. La aparición de estas dos investigaciones en la década de los ochenta, comprueban cómo el objeto científico madura con el trabajo de Robert C. Allen posterior a la investigación de Muriel G. Cantor y Suzanne Pingree.

## La Popularización de las Publicaciones Iberoamericanas

En efecto, algunos autores de estas primeras investigaciones dedicadas a las telenovelas latinoamericanas, son mayoritariamente investigadores europeos y estadounidenses, quizá atraídos por la proliferación de estos programas y su éxito en muchos países de todo el mundo, con algunas contadas excepciones latinoamericanas, especialmente brasileñas. Por eso, en lo que respecta al área iberoamericano, o países de habla española/castellana y portuguesa, fue en la década de los 80 cuando surgen las primeras investigaciones sobre la telenovela, y también al revés, autores latinos discursando sobre la *soap opera*.

Como vimos anteriormente, Erick Villanueva explica que ha sido durante los años 80 el momento en que los cursos de comunicación de Latinoamérica superaron el millar, así como el centenar de cursos de postgrado e investigadores científicos dedicados a la comunicación (TORRICO VILLANUEVA, 2007: 70). En resumen, ha sido durante los años 80 cuando Iberoamérica produce de forma masiva investigaciones sobre la comunicación y, por consiguiente, un número frecuente de estudios sobre la ficción serial televisiva.

A modo de ejemplo, podemos citar cronológicamente los siguientes autores que se dedicaron a la ficción televisiva, sobre todo a la telenovela, y que se encuentran en el cuerpo de esta investigación; al final, en la bibliografía se detallan las fuentes de los siguientes autores:

Maria Rita Kehl (1980), Ismael Fernandes (1982<sup>13</sup>), Simon Khoury (1983), Ondina Fachel Leal (1986), Roberto Ramos (1986), Cristina Lasagni y Giuseppe Richeri (1986), Armand y Michèle Mattelart (1987), Tomas López-Pumarejo (1987), José Marques de Melo (1988), Reynaldo González (1988), Renato Ortiz y Silvia Helena Simões Borelli (1989), Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (1989) etc.

Al observar los títulos y los contenidos de estas investigaciones publicadas en la década de los 80, es verdad que casi todas están centradas en la telenovela brasileña, con

---

<sup>13</sup> Libro originalmente escrito en 1982, y que durante este estudio aparecerá de forma distinta, con la fecha de su 4ª edición, que fue revisada y ampliada en 1997.

apenas tres investigaciones sobre países hispanoamericanos, como por ejemplo, Venezuela, España y Cuba.

En lo que respecta a este estudio, la investigación publicada en España, "*El relato electrónico*" organizado por Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (1989) y editado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, es el primer trabajo que reúne diversos artículos científicos, cuyos diferentes enfoques ha contribuido al enriquecimiento de los estudios sobre las ficciones televisivas.

Esta pionera publicación cuenta con la contribución de grandes autores de la comunicación española como por ejemplo, Josep Maria Baget i Herms (1989) que debate "*Las series médicas*", o incluso Jesús González Requena (1989) que escribe el artículo "*Las series televisivas: una tipología*".

En resumen, la década de 1980 finaliza con un anticipo de lo que será la próxima etapa de las investigaciones científicas sobre la ficción televisiva en Iberoamérica, la etapa que une los investigadores iberoamericanos y también extranjeros, para proporcionar un debate en conjunto más sólido y maduro sobre este peculiar formato televisivo.



## La Madurez del Objeto Científico en Iberoamérica

Por lo tanto, en los años 90 surgen investigaciones sobre otros países de Iberoamérica que antes no habían sido realizadas, principalmente a través de libros que reúnen artículos escritos por investigadores de diversas nacionalidades, ampliando así a los estudios sobre la ficción serial televisiva en mercados de Iberoamérica y del mundo Lusófono. La contribución de estos estudios eleva la ficción televisiva como objeto científico en toda Iberoamérica y genera avances desde la catalogación de los títulos de las ficciones televisivas hasta la construcción de una trayectoria de las telenovelas por etapas y fases.

En resumen, la ficción serial televisiva reúne a autores de Argentina, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, México, Portugal, etc. Investigadores que eligen la telenovela como objeto de estudio, son ellos :

Nora Mazziotti (1993), Eliseo Verón (1993), Francisco Rui Cádima (1994), Francisco Javier Torres Aguilera (1994), Emile G. McAnany y Antonio C. la Palastina (1994), Robert. C Allen (1995), Jesús Martín-Barbero (1995), Artur da Távola (1996), Marita Soto (1996), Elizabeth Fox (1997), Daniel Mato (1999), Helena Sousa (1999), John Sinclair (1999), Luís Reyes de la Maza (1999), Manuel Bauche Alcalde (1999), Rosa Álvarez Berciano (1999), Cristiane Costa (2000), etc.

En realidad, la inmadurez, las lagunas de conocimiento y las desigualdades nacionales entre los estudios sobre la ficción televisiva serial, en particular en los países Lusófonos, son cada vez más insignificantes. En el propio emporio de esos programas que es Brasil, se legitima la telenovela oficialmente como objeto científico a partir de 1992, a través de la creación del *Centro de Estudios de la Telenovela (CETVN)* - ubicado en la *Universidad de São Paulo (USP)*.

Curiosamente, en el mismo año la ficción televisiva de los países europeos adopta como objeto principal a una red multinacional de investigadores reunida en el observatorio *Eurofiction*, que mantendrá su actividad de forma irregular hasta mediados de 2003, pero aún así con múltiples estudios en su haber. En contraste, este grupo presenta una insuficiencia investigadora para este estudio, pues se dedica solamente a Italia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y España, excluyendo a Portugal, lo que deja de contribuir para

futuras investigaciones relacionadas al mercado televisivo Lusófono, pero contribuyendo al iberoamericano por analizar a España.

Además, también ha sido en 1992 el año que la *ALAIC - Asociación latinoamericana de investigadores de la Comunicación* - realiza su primer congreso. Aunque haya sido formada en 1978, los estudios de forma constante solamente han sido posibles en los años 90 cuando los países de Iberoamérica presentaran un gran número de Universidades que ofrecieran el curso de comunicación y de posgrado para la formación de los investigadores a partir de los años 80 (TORRICO VILLANUEVA, 2007: 71).

En 1997 surge el primer estudio cultural-lingüístico de la región iberoamericana realizado por la *Media Research and Consultancy Spain* con colaboración de la Confederación de los Productores Audiovisuales de España (*FAPAE*), un análisis titulado "*La industria audiovisual iberoamericana: datos de sus principales mercados*" centrado específicamente en los mercados televisivos de Argentina, Brasil, Chile, España, México, Portugal y Venezuela (Media Research and Consultancy Spain, 1997).

Además, uno puede darse cuenta que esta etapa es de una madurez académica; basta con analizar la evolución de las tesis de comunicación presentadas en cada década, como por ejemplo, los datos referidos a España:

**Tabla 1 - Evolución de tesis de Comunicación en España**

Período de Años	Número de Tesis
1926-1959	9
1960-1969	11
1970-1979	77
1980-1989	460
1990-1998	993
TOTAL TESIS	1.550

Fuente: ALSINA, Miquel Rodrigo. 2007. Las teorías de la comunicación en España - Un mapa sobre el territorio de nuestra investigación. (In) PÚBLICA, Sphera - Revista de ciencias sociales y de comunicación. Número Especial. Murcia: Universidad Católica de San Antonio de Murcia. Pág. 300.

Es decir, a partir de la década de los 90 la producción académica española en Ciencias de la Comunicación es superior al doble de la década anterior, demostrando de forma evidente el escaso trabajo realizado durante la época de la dictadura franquista. A través de este cuadro se comprueba el crecimiento en la década de los 80 durante el periodo democrático, y por fin una maduración, al doblar el número de investigaciones en la década de los 90.

## Cooperación y Grupos de Investigación

A partir de este periodo surgen fuentes sistemáticas de información que permiten profundizar y actualizar la situación del conjunto de países de habla española, como la base de datos *Egeda*,<sup>14</sup> aunque sus cifras estén condicionadas por la preocupación exclusiva de vigilar los derechos de propiedad de los productores españoles, y en publicar anuarios solo a partir del año 2000 (y de forma sistemática solamente del mercado español), y de *Obitel* (*Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva*),<sup>15</sup> observatorio creado en 2005 en Bogotá con el objetivo de investigar sobre los mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica, pero que analiza sobre todo a los mercados más fuertes del área iberoamericana, representados entre algunos de ellos por Brasil, España, México y Portugal.

Por lo tanto, la transición entre siglos presenta una madurez en las investigaciones sobre la ficción televisiva serial, no solamente en los países iberoamericanos, sino en todo el mundo. Surgen autores cuestionando la ficción serial televisiva de países variopintos, como por ejemplo Lila Abu-Lughog, autora norteamericana-judeo-palestina especializada en estudios feministas, que al trabajar en el departamento de antropología de la *Universidad de Columbia* escribe sobre los dramas televisivos en el mundo árabe, principalmente en Egipto, el gran productor de audiovisual de su grupo lingüístico-cultural (ABU-LUGHOG, 2002a/ 2002b/ 2005).

En contrapartida, hay todavía algunas lagunas y diferencias entre los estudios realizados en algunos países Lusófonos e hispanoamericanos, pero el interés de los investigadores es cada vez más frecuente. Definitivamente, lo que marca este periodo que abarca la primera década del siglo XXI, es el interés de los grandes países productores de ficción serial en la realización de investigaciones académicas relacionadas con la temática a través del trabajo de los siguientes autores :

Luís Terán (2000), Álvaro Cueva (2001), Thomas Tufte (2001), Mario García de Castro (2002), José Ignacio Cabrujas (2002), Isabel Ferin Cunha (2003), Mauro Alencar (2004), Antonio C. La Pastina y Joseph D. Straubhaar (2004), Esther Hamburger (2005),

---

<sup>14</sup> Egeda. Disponible en: <http://www.egeda.es/>

<sup>15</sup> Obitel. Disponible en: <http://obitel.net/>

Valerio Cruz Brittos (2005), María del Mar Chicharro Merayo (2006), Guillermo Orozco (2006), Luis Fernando Morales Morante (2008), etc.

Se puede afirmar, entonces, que es a partir de esta etapa cuando los estudios sobre la ficción televisiva Lusófona e hispanoamericana son realizados en más países, contando con investigadores que analizan todos los programas de ficción serial producidos y exhibidos, año tras año, por todas las televisiones de este bloque cultural a través de *Obitel*.

## Las Instituciones Televisivas en el Mundo Científico

La segunda década del siglo XXI se caracteriza por la consolidación del objeto científico, por la frecuencia y periodicidad de publicaciones y con el apoyo de canales televisivos, como por ejemplo *Globo* en Brasil con el *Globo Universidad*, y *TVE* en España a través del *Instituto RTVE*. Un periodo en que definitivamente la sociedad académica da un paso más al comprender que la ficción serial televisiva es verdaderamente un fenómeno y parte de la cultura contemporánea mundial, y por eso, surgen cada vez más estudios sobre el tema, completando algunas de las lagunas y evolucionando sobre el objeto científico, como los trabajos académicos realizados por los siguientes autores :

Patricia Diego (2010), Andres Kalikoske (2010), Diana I. Rios y Mari Castañeda (2011), Frédéric Martel (2011), João Freire Filho y Gabriela Borges (2011), Valerio Fuenzalida (2011), Natividad Carreras Lario (2012), Sam Ford (2012), Carlos A. Escolari (2013) etc.

Por esta razón, el mundo académico no anglosajón, empieza a dedicarse con ahínco para obtener una visión sin prejuicios de los objetos científicos dedicados a la cultura de masas.

De este modo, la investigación de la ficción serial televisiva iberoamericana vive en estos momentos un periodo en que el prejuicio está cada vez más ausente, por consiguiente, cada vez más trabajos académicos dedican su enfoque a la ficción serial, sea ella televisiva, transmedia, radiofónica o teatral.

## Los Estudios sobre el Mercado Televisivo Lusófono

En lo que se refiere al mercado Lusófono, objeto esencial de nuestro trabajo, destacamos anteriormente que en la actualidad hay dos grupos de investigación iberoamericanos, de los cuales ninguno está integrado en *Lusocom*.<sup>16</sup> Por lo tanto, la trayectoria de la ficción televisiva en estos países de Lengua común portuguesa, no fueron ni son analizadas conjuntamente, esto es, nunca jamás nadie se ha dedicado a escribir la trayectoria de este formato en estos países desde sus principios, incluyendo a los países africanos, para obtener una visión del mercado audiovisual de forma más concisa, sin excluir a ningún país del bloque.

Para que se obtenga una idea de cómo este enfoque del mercado de una Lengua común es reciente, basta con reseñar que el primer estudio en incluir un capítulo sobre el mercado televisivo Lusófono, se ha publicado recientemente en 2013 por los investigadores John Sinclair y Joseph D. Straubhaar. Los investigadores incluyeron un capítulo titulado "*Iberoamerica and the Lusophone Space as Global Television Markets*" en el libro "*Latin American Television Industries*" (SINCLAIR y STRAUBHAAR, 2013: 116-139).

Por lo tanto, lo que hacemos aquí es definitivamente una novedad, ya que anteriormente dos autores escribieron apenas un capítulo. Estos dos autores llevan décadas estudiando al mercado de los países iberoamericanos, es verdad, trabajos que remontan en la década de 1980, pero jamás habían estudiado hasta entonces a los mercados por diferentes Lenguas.

Si analizamos la trayectoria de las obras realizadas por John Sinclair veremos que en "*Images incorporated: Advertising as Industry and Ideology*" explica en seis páginas el mercado televisivo y doce páginas el marketing mexicano (SINCLAIR, 1987: 145-151, 169-181), en contraste solamente hay dos páginas del estudio dedicadas al mercado brasileño (SINCLAIR, 1987: 198-190); en "*New Patterns in global television - Peripheral vision*", el autor además de ser uno de los editores, también escribe el capítulo "*Mexico*,

---

<sup>16</sup> Curiosamente debería ser *Lusocom* el grupo responsable de publicar un anuario sobre la ficción televisiva realizada en los países de Lengua Portuguesa, para así situar a los investigadores sobre los medios de comunicación a cada año dentro de este bloque lingüístico. El grupo de investigación prefiere publicar artículos referentes a una temática específica de la comunicación a cada año, donde la ficción televisiva puede estar excluida de un análisis. Disponible en: <http://www.lusocom.org>, consultado en 2014.

*Brazil and the Latin World*" (SINCLAIR, 1996: 33-66); quizás la investigación más popular de John Sinclair sea *"Latin American Television - A global view"* (SINCLAIR, 1999), un libro que estudia los mercados de Brasil, España, México y Portugal. Al año siguiente el autor publica una investigación en España titulada *"Televisión: comunicación global y regionalización"* (SINCLAIR, 2000); en *"Latin politics, global media"* el autor escribe un capítulo *"Mexico and Brazil: The aging dynasties"* (SINCLAIR, 2002) volviendo a participar en una edición de artículos científicos; en *"Contemporary world television"* (SINCLAIR, 2004), una publicación bajo la edición inglesa de la famosa *BFI*, el autor además de ser el editor, publica 3 artículos diferentes; de forma distinta John Sinclair publica un capítulo *"International Television Channels in the Latin American Audiovisual Space"* (SINCLAIR, 2005) en la obra *"Transnational television worldwide - Towards a new media order"* organizado por Jean K. Chalaby; pasados 25 años de su primera publicación el autor publica una nueva visión de los medias con *"Advertising, the media and globalization - A world in motion"* (SINCLAIR, 2012), para por fin publicar junto a Joseph Straubhaar el primero capítulo dedicado a los mercados Hispano y Lusófono en *"Latin American Television Industries"* (SINCLAIR y STRAUBHAAR, 2013: 116-139).

Por este motivo, el objetivo principal para realizar este análisis por mercados de distintas Lenguas, será la necesidad de volver a conceptualizar el fenómeno de la ficción televisiva serial en todos estos países, agrupados en sus respectivas áreas geolinguísticas y culturales, deshaciendo de paso la equivocada idea de que países como Portugal, al igual que España, no produjeron ficción televisiva serial en los inicios; y segundo, la ignorancia sobre los países africanos Lusófonos que exhibieron en ocasiones contenidos dramáticos televisivos desde su estreno y, que en algunos casos, producen asimismo ficción serial en la actualidad.



## Las Obras sobre la Ficción Serial Televisiva Lusófona

En lo que respecta al área Lusófona de la telenovela, objeto específico de nuestro estudio, la literatura académica sobre las telenovelas es relativamente precoz, como pudimos ver anteriormente, pero de perspectivas muy concretas y limitadas, y centradas casi exclusivamente en el caso brasileño. Veamos las obras más emblemáticas sobre el objeto científico.

Un texto fundamental para la comprensión de la telenovela brasileña a partir de 1963, lo constituye el libro de Ismael Fernandes, “*Memória da telenovela brasileira*” (1997), que es considerado por muchos académicos como la documentación básica inicial de la telenovela brasileña. Además, la obra repasa cronológicamente todas las telenovelas realizadas por distintas emisoras de televisión brasileñas desde 1963 hasta final del siglo XX (FERNANDES, 1997).

Del mismo modo que Ismael Fernandes, citado anteriormente, el diccionario de la cadena televisiva brasileña *TV Globo* (2003) documenta de forma cronológica todas las producciones ficcionales realizadas desde 1965, fecha de nacimiento de la emisora hasta el año 2003, momento en que se publica la primera edición del libro. Se puede, incluso, encontrar una pequeña sinopsis de la telenovela, su casting, fecha de estreno y finalización. Además, el libro incluye curiosidades como qué países y en que año compraron la ficción serial producida por la gigante brasileña (GLOBO, 2003).

En contrapartida, para comprender cómo la ficción serial televisiva producida en Brasil ha evolucionado desde los inicios, esto es desde 1951, es necesario conocer el libro “*Telenovela – história e produção*” de los autores Renato Ortiz, Silvia Borelli y José Ramos (1987). Este libro es de extrema importancia, pues fue el primer y único estudio que proporciona un listado de todas las telenovelas realizadas desde el estreno de la televisión en este país latinoamericano y Lusófono. Algo que no se encuentra en ningún estudio realizado por los otros países iberoamericanos.<sup>17</sup> Además, este libro destaca también por la originalidad y la primicia del estudio que se divide en dos partes: en la primera, los autores introducen el contexto histórico de la telenovela, esto es, sitúan el origen de la ficción televisiva serial en la evolución de los folletines, para seguir posteriormente por la conformación de la radionovela, e indicar finalmente el origen en la

---

<sup>17</sup> Por lo menos en los países iberoamericanos que forman parte de esta investigación (Brasil, España, México y Portugal).

televisión, y su desarrollo como producto televisivo ficcional serial en Brasil hasta los años ochenta; en la segunda parte, los autores examinan el trabajo de las producciones, consiguiendo una visión general de la industria televisiva, y analizan cómo la ficción pasa de una economía sostenida exclusivamente por los anunciantes a una financiación saneada que la transforma así en producto clave para la manutención y el lucro de una cadena televisiva (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1987).

Algunos autores de las investigaciones más destacadas de estos años ochenta corresponden a estudiosos europeos que se inclinan sobre esos fenómenos de la cultura popular de la ficción televisiva. Es el caso de la investigación "*L'altro mondo quotidiano – Telenovelas, TV brasiliana e dintorni*" de Giuseppe Richeri y Cristina Lasagni (1986), dos autores italianos que dividieron su investigación en dos partes, la primera se dedica a la trayectoria de la televisión brasileña, desde la década de los 50 hasta 1985; la segunda parte está dedicada casi exclusivamente a la telenovela brasileña, pues explica en nueve capítulos desde el fenómeno de las radionovelas, para por consiguiente explicar cómo la telenovela, por ejemplo, ha evolucionado desde 1951 hasta los años 80 en Brasil.

Lo interesante de este trabajo es cómo los dos autores, a través de un breve resumen, trazan enseguida un capítulo sobre la trayectoria de la telenovela venezolana, donde el país desde 1953 produce ficción televisiva serial, bajo la financiación de las agencias de publicidad norteamericanas que mantuvieron también un papel importante como fomentadoras de la producción de este género en toda Latinoamérica. Además este es un capítulo interesante para demostrar que Brasil no ha sido el único país en producir las *soap operas* latinoamericanas, quizás el más notorio de todos los países por su tamaño y gigantismo; al final concluye que la ficción producida en Brasil actualmente, es una respuesta al modelo norteamericano, pues compiten (aunque pierdan) con Estados Unidos en todo el mundo, a través de distintos programas televisivos que son cien por cien brasileños, desde los guiones, los actores, la ambientación, hasta la realización etc. (LASAGNI y RICHERI, 1986).

Del mismo modo hicieron los investigadores Armand y Michèle Mattelart (1987) al debatir al año siguiente que la telenovela es un formato serial televisivo inventado en Latinoamérica, pero a los moldes de la estructura televisiva norteamericana. Los dos libros, sin lugar a dudas, marcan el interés de investigadores internacionales sobre la telenovela, lo curioso es que el estudio de Armand y Michèle Mattelart está más difundido que la investigación realizada por Cristina Lasagni y Giuseppe Richeri, pero la

investigación de la pareja Mattelart ha sido editada en distintas Lenguas en todo el mundo, como es hábito en sus publicaciones. La obra de interés para este estudio es *"El Carnaval de la Imágenes - La ficción brasileña"* (1987), una investigación dividida en tres partes, en la cual la primera parte se dedica a la arqueología del género (desde que surgió esta costumbre de narrar una ficción en pedazos hasta la serialidad televisiva norteamericana y latinoamericana); la segunda parte discierne sobre el impacto de este género televisivo en la memoria nacional y popular, ya que utiliza artistas de izquierdas pero en medios de comunicación pertenecientes a la derecha; en la tercera y última parte del estudio Armand y Michèle Mattelart concluyen la investigación con una visión un poco apocalíptica, al determinar la telenovela como un género televisivo peligroso, en contraste, en las últimas páginas del estudio se abren vías más críticas y equilibradas al determinar que este género televisivo será un gran desafío posmodernista (MATTELART y MATTELART, 1987).

En el mismo año de 1987, el autor puertorriqueño Tomás López-Pumarejo edita su tesis doctoral en la Universidad de Valencia, titulada *"Aproximación a la telenovela"* (1987). Su investigación tiene como objetivo identificar en las *soap operas* norteamericanas los mismos modelos económicos, políticos y sociales utilizados por las telenovelas en Iberoamérica. El trabajo tiene dos partes distintas, que en su totalidad suman trece capítulos, la primera parte llamada *"Flujo Televisivo"* debate en cuatro capítulos el oligopolio televisivo norteamericano, el consumismo, el flujo televisual y por último, "del drama naturalista enmarcado, al drama televisivo encajonado", un análisis de qué es el drama televisivo (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987).

Para el análisis de la ficción serial en Portugal es necesario destacar que la gran mayoría de las investigaciones existentes versan sobre el período en que la telenovela brasileña pasa a ser exhibida en Portugal, pero hay escasos estudios sobre la producción y recepción de la ficción televisiva serial en este país, y de sus reacciones nacionales ante especializaciones narrativas como la telenovela.

Por lo tanto, para el análisis de Portugal es preciso acudir a libros y fuentes diversos y sobre asuntos más genéricos de la televisión, que permiten indirectamente irse aproximando a la evolución en el país, de este tipo de ficción que en la programación televisiva portuguesa estuvo presente desde sus inicios y hasta los años 70. En esta línea, quizás, la fuente más importante para demostrar la existencia de la serialidad en la televisión portuguesa, sean las obras realizadas por el autor Vasco Teves.

Este autor destaca, principalmente, por ser uno de los primeros investigadores sobre la televisión portuguesa (1971), pero publica más tarde otra investigación más importante para nuestro objeto de estudio, sin lugar a dudas, "*História da Televisão em Portugal - 1955/1977*" (TEVES, 1998), ya que en ella hace un recorrido de la história del ente público portugués, representado por la *RTP*. Su estudio, dividido en dieciseis capítulos, describe desde los experimentos mundiales para la creación de la televisión, hasta su legalización, el periodo experimental, la inauguración, la programación inicial entre cuyos contenidos televisivos cita a los dedicados a la ficción. Entre ellos se encuentran casos de ficción televisiva serial denominados como teleteatros hasta el año de la llegada de las primeras telenovelas brasileñas a Portugal.

Las obras de Vasco Teves vienen complementadas por los estudios de Isabel Ferin Cunha (2003, 2004, 2007), especialmente "*Memórias da Telenovela - programas e recepções*" (CUNHA, 2011), pues la autora dedica en esta investigación un capítulo a la trayectoria de la ficción televisiva serial en Portugal, revisándola a partir de 1977 hasta la actualidad.

Del mismo modo, hay que citar la tesis defendida en la Universidad Nova de Lisboa por Jorge Manuel Paixão da Costa (COSTA, 2001) que enseña detalladamente la evolución de la telenovela brasileña en Portugal y, en general, de la producción ficcional portuguesa a partir de los años setenta.

Una comprensión integral del sistema televisivo portugués y de su evolución histórica, contexto imprescindible para entender nuestro centro de interés, son las obras de Francisco Rui Cádima, especialmente el libro "*O Fenómeno Televisivo*" (CÁDIMA, 1995), en donde además incluye un capítulo específico sobre "*As telenovelas em Portugal - história e teoria do género*". Además de esta importante investigación para este trabajo, Francisco Rui Cádima enseña en otras publicaciones que los cambios televisivos que movilizan nuevas estrategias de oferta pueden así encontrar su explicación (CÁDIMA, 1996), sobre todo en lo que se refiere a la apertura del sistema televisivo y la competencia del ente público con las televisiones privadas (CÁDIMA, 1994 y 1999).

Por último, finalmente, en lo que respecta a los países africanos de Lengua portuguesa hay que reseñar que cuentan con una escasa bibliografía especializada, siendo útil para Angola el breve análisis realizado sobre la ficción en la televisión angolana en el libro francés "*Toutes les télés du monde*" (DONN, 2007); o asimismo los artículos publicados en el *Anuario de Comunicação Lusófona* (2005).

Otras importantes fuentes indirectas para la investigación de la circulación de las telenovelas en los países africanos de Lengua portuguesa son los libros generalistas sobre la televisión mundial de *André-Jean Tudesq* (1992 y 1998), donde el autor analiza las televisiones africanas, así como el estudio realizado por el *Instituto Pathos* con la coordinación de *Sophie Nick* titulado "*Pluralismo de Informação nos Palop*" (NICK, 2000) que explica los media de todos los países africanos de Lengua portuguesa, trabajo este que es el resultado de un coloquio realizado en Maputo "sobre la temática '*Para un Pluralismo de la Información en los PALOP*'. El Instituto *Panos* realizó un estudio preparatorio destinado a evaluar la situación del pluralismo de los media en cada uno de los países definidos" (NICK, 2000: 7).

## Perspectivas Científicas

Nuestra mirada sobre la ficción televisiva serial en general, y sobre las telenovelas en particular, ha bebido especialmente de las fuentes de la economía política y de la teoría e investigación aplicada de las industrias culturales. De la primera, hemos adoptado su aspiración a examinar los modos de producción de la cultura y la comunicación integrándolos en las articulaciones entre economía y política, entre mercado y Estado, con la intención de conseguir una visión holística, capaz de integrar en un mismo cuadro la evolución histórica y el análisis actual.

Dentro de esta visión podemos compartir y apoyarnos en los trabajos realizados por Vincent Mosco en que define de dos formas la economía política de la comunicación, siendo la primera una definición en que trata la economía política como el estudio de "las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación" (MOSCO, 2006: 59), y una segunda visión que va más allá de una definición propiamente dicha, centrándose en cuatro calidades principales: historia, totalidad social, filosofía moral y praxis.

De la teoría acumulada por cuarenta años de investigación de las industrias culturales, que incluyen al mismo tiempo a los productos culturales reproducidos industrialmente y a los grandes medios de comunicación masivos, como espacios sistemáticos que insertan y orientan esta producción cultural, hemos tomado su enfoque concreto y experimental, destinado a examinar y diferenciar entre las diversas dinámicas que atraviesan el mundo de la cultura contemporánea según soportes, medios, financiaciones, países y transformaciones históricas.

Pero nuestra perspectiva multidisciplinar no puede ser cerrada por las mismas exigencias de nuestro objeto de estudio y por los logros diversos de las miradas académicas que se han desarrollado en las últimas décadas. De forma que, especialmente en el análisis de las telenovelas como resultado final de un largo proceso cultural, hemos acudido asimismo a autores a los que la antropología o la etnografía han permitido avanzar en el estudio de los productos culturales como complejos resultantes de la confrontación entre productores y usuarios de cultura; e incluso hemos intentado utilizar herramientas detalladas de la sociología industrial, para revelar los procesos de producción que están detrás de cada telenovela y que, en buena medida, explican las innegables conexiones entre

una producción sistemática y masiva en algunos países y una demanda de cientos de millones de espectadores en esos y otros muchos territorios.

Por ello, la metodología y las fuentes utilizadas en este trabajo no podían dejar de ser también complejas e híbridas. En primer lugar, hemos realizado un esforzado balance bibliográfico en varias Lenguas (inglés, español y portugués sobre todo, pero también francés e italiano) sobre la ya amplia literatura que estudia la ficción serial y, específicamente la telenovela, y ello en un doble sentido: para reconstruir y sistematizar históricamente la evolución narrativa de esos productos audiovisuales, en paralelo con la transformación de los soportes y los modos de su comunicación a la sociedad, y para sintetizar los logros de su análisis como artefactos culturales singulares. Hallazgos teóricos y datos fácticos van desarrollados así articuladamente, para poder diseccionar nuestro objeto de estudio, no exento muchas veces de conclusiones contradictorias entre doctrinas y autores.

Asimismo, ha sido necesario el manejo de múltiples fuentes estadísticas, nacionales o internacionales, para examinar tanto la producción como la programación y la recepción de la telenovela en los mayores países del área iberoamericana y del espacio Lusófono, con la comprensión sistemática de los sistemas televisivos nacionales y de sus transformaciones profundas en las últimas décadas, que permitían entender esas especificidades nacionales, pese a abarcar procesos y fenómenos comunes como la propia afición a la telenovela, que se marcan en numerosos e importantes matices en la oferta y el consumo. O como el análisis de la circulación internacional en forma de comercio fundamentalmente, pero también de inversiones y de productoras, que han cimentado una internacionalización notable de las telenovelas de algunos países, y en el que las fuentes estadísticas internacionales disponibles resultan aun muy deficientes.

Realizar este doble vaciado de los análisis históricos y teóricos de un lado, y de los datos fácticos por otro, no ha sido una tarea fácil ni accesible, por mucho que Internet haya facilitado enormemente la labor. Aunque, renunciando por razones metodológicas, a una técnica de entrevistas o encuestas, este doble balance y su contraste entre fuentes muy diversas ha exigido varios años de trabajo, y sólo ha venido facilitado por estancias repetidas y prolongadas en los grandes países estudiados (especialmente en Brasil y Portugal, España y México), mediando contacto directo con múltiples analistas, sin las cuales buena parte de los materiales utilizados resultaban inaccesibles.

Frente a los habituales estudios nacionales, en el mejor de los casos yuxtapuestos en estudios nacionales separados y estancos, nuestro empeño era, en suma, ser coherentes con nuestra visión inicial según la cual la ficción televisiva serial, y las telenovelas serials en particular, sólo pueden ser aprehendidas en toda su profundidad histórica y actual dentro de su ámbito lingüístico y cultural, en regiones de países que se caracterizan por elementos comunes de Lengua y cultura. Sin embargo, esta mirada internacional y comparativa trae consigo el riesgo de ocultar las especificidades nacionales, de forma que, al mismo tiempo, el investigador debe estar atento a encontrar y valorar los matices, las diferencias que en la cultura y en la televisión resultan de enorme importancia muchas veces cultural, pero también industrial y económica.

Por todo esto, esta investigación ha encontrado sin lugar a dudas dificultades mayores que si hubiera abordado un estudio más clásico encerrado en unas fronteras nacionales. Pero consideramos que, por ello mismo, constituye una semilla para una línea de investigación que se ha realizado escasamente antes. Un estudio sobre la ficción televisiva serial dividido por mercados lingüísticos y culturales que, en conjunto, permita una visión global fructífera de la ficción televisiva realizada a escala mundial.



## Objetivos e Hipótesis

De forma escalonada y jerarquizada, nuestros interrogantes fundamentales de investigación vienen centrados por las siguientes hipótesis:

**1. - La Telenovela como un producto cultural complejo:** Nuestra primera hipótesis tiene que corresponder al objeto central mismo de nuestro estudio, que define y delimita cómo consideramos a la telenovela: un producto cultural complejo, nacido de la evolución histórica de las formas y contenidos de la cultura popular, transformado por los cambios tecnológicos sucesivos, que adopta formas específicas en la televisión por sus lógicas económicas y comerciales y que conecta con un público masivo a través de un proceso de identificación y apropiación que arraiga en sus condiciones de vida. Lo que supone que la telenovela es incomprensible ciertamente sin entender los modos de producción de la cultura industrializada en el capitalismo avanzado, especialmente en sistemas televisivos comerciales y competitivos, pero también que la telenovela no es simplemente el fruto de un invento perverso del capitalismo sino la resultante de una articulación histórica entre la cultura popular evolucionada y los intereses y dinámicas de las industrias culturales. Esta reflexión central es justamente la que explica que la telenovela se haya convertido en un producto cultural de alcance y trascendencia prácticamente global, es decir capaz de conectar con los gustos culturales más diversos desde sus raíces locales.

**2. - La Telenovela como producto singular en cada área geolingüística:** Sobre esta base abordamos el estudio internacional y regional de la producción y recepción de la telenovela en el mercado internacional, y especialmente en las áreas geolingüísticas iberoamericana y Lusófona: con la presunción intuitiva pero fundamentada en una primera observación empírica, de que sintetiza en buena medida lo que algunos científicos sociales han calificado como “proximidad cultural”, es decir, elementos comunes vehiculados por una Lengua compartida pero que trascienden hacia tradiciones y gustos comunes en culturas trans-nacionales de varios países que abarcan elementos muy diversos (conceptos, tiempos, vivencias, personajes, situaciones, ritmos, colores,...) que facilitan de forma natural la interrelación de creaciones y la circulación de productos culturales.

**3. - La Telenovela como resultante de los sistemas televisivos nacionales:** Nuestra hipótesis anterior debe ser corregida y matizada por una tercera de gran importancia: no sólo por las diferencias entre áreas geolingüísticas, especialmente en lo que abarca nuestro estudio el área en español y el espacio Lusófono, lo que implica estudios y reflexiones sobre sus denominadores comunes que hacen posible los intercambios, sino también por las diferencias notables en la recepción y en la producción de la telenovela en cada uno de los países de esas áreas. La variable fundamental es el sistema televisivo construido en cada país y su evolución, pero también los gustos y demandas culturales de los usuarios, lógicamente diferentes entre países latinoamericanos y más aun entre naciones de uno y otro lado del Atlántico.

**4. - Las grandes potencias productoras de cada área vienen marcadas por posiciones históricas de mercado:** Los casos de México y Brasil, como grandes emporios pioneros de producción de telenovelas, designan no sólo a mercados de grandes dimensiones, sino también a sistemas televisivos singulares en los que determinados grupos privados alcanzaron y mantuvieron posiciones de hegemonía comercial e industrial por circunstancias concretas, económicas y políticas. Ello les permitió desarrollar una industria potente y rentable que fundamentó su diversificación y su proyección internacional. Con la consolidación nacional de esa industria, y la adopción de patrones de calidad (técnica, estética, presupuestaria) que atraían a públicos más formados, ambos países comienzan un proceso de exportación internacional en sus áreas de influencia y, en general, a escala global.

**5. - Producciones locales crecientes:** El demostrado éxito comercial de las telenovelas tiende así paulatinamente a impulsar el nacimiento o crecimiento de industrias de producción autóctonas, al menos en los países de tamaño grande o mediano de las áreas geolingüísticas. Países como España y Portugal, tradicionalmente tributarios de sistemas televisivos estatales monopolistas durante décadas, se convirtieron en cambio en receptores de esos programas, y sólo tardíamente, con el desarrollo de sus sistemas duales competitivos (canales públicos y privados, compitiendo entre sí por las audiencias y por la publicidad), fueron desarrollando sus propios sistemas de producción autóctona.

**6. - Se genera así un entorno más competitivo de resultados inciertos:** a escala nacional por el desarrollo de nuevos canales privados y a escala internacional por la aparición de nuevos polos de producción, que pueden poner en cuestión las posiciones preponderantes heredadas de los países y los grupos que controlaron la mayor parte de la producción regional y global de telenovelas en las últimas décadas. El examen comparativo entre grandes países y las diversas zonas regionales que los agrupan, especialmente entre el espacio Hispano y el Lusófono, puede dar cuenta de las diferentes circunstancias de esta competición, de sus ventajas y amenazas competitivas, y arrojar luz sobre los futuros escenarios de la producción y la circulación de las telenovelas en un mundo cada vez más global también en el campo de la cultura y del audiovisual.

Nuestra investigación intentará responder a estas cuestiones iniciales, que reflejan otros muchos interrogantes pertinentes para una discusión madura sobre la temática.

## El Itinerario de la Investigación

Esta investigación está dividida en tres partes distintas. La primera, dedicada a la cultura y la industria de la ficción serial televisiva, trata de desarrollar una trayectoria de los ancestros de la ficción serial televisiva, y por consiguiente cuales son los formatos ficcionales, los géneros y modelos de telenovelas producidos y cómo funcionan las industrias de este peculiar tipo de ficción, desde datos sobre la programación, la economía televisiva, la industria del *starsystem* y de los profesionales responsables por la ejecución de cada ficción.

Posteriormente, en la segunda parte, dedicada a la ficción serial televisiva en el mundo, dividida en tres capítulos, del cual el primero trata de explicar de forma resumida la ficción serial en mercados televisivos tan dispares para el mundo occidental, como por ejemplo el mercado asiático y el árabe. En seguida, enfoca con más profundidad los mercados hispanoparlantes, dando prioridad al mexicano y al español, justo por ser los más competitivos para los países del mercado televisivo Lusófono.

Por fin, en la última parte, se trata del mercado de la ficción televisiva en los países de Lengua portuguesa, dividido en cuatro capítulos. El primero está dedicado a Brasil, el segundo a Portugal y el tercero a los países africanos de Lengua portuguesa (*PALOP*), el cuarto y último capítulo se tratan las conclusiones de todo el trabajo anterior.

La elección de estos países como objeto de la investigación, se justifica por la ausencia de fuentes dedicadas exclusivamente a ellos. Es decir, el mercado televisivo Lusófono, hasta la actualidad, nunca tuvo una investigación que se dedicara en exclusividad hacia él. Incluso, en este bloque televisivo lingüístico se encuentran mercados formados por distintos tipos de empresas: grandes, medianas y pequeñas. Las cuales realizan innumerables producciones que transitan con gran frecuencia por todos los países de Lengua portuguesa y del mundo.

Brasil es, sin lugar a dudas, una de las grandes industrias televisivas formadas por este grupo lingüístico. El pionerismo y la permanente producción de ficción serial televisiva desde sus inicios, hace que la industria de la ficción sea, además, una de las más grandes del mundo. Incluso el mercado brasileño cuenta con empresas televisivas privadas de larga trayectoria e influyentes en otros mercados televisivos del mundo, fortaleciendo la

industria nacional y las ganancias, por la presencia constante de las ficciones seriales en varias cadenas de TV mundiales.

Portugal es, sin lugar a dudas, el segundo país de este mercado televisivo lingüístico más importante. Aunque al principio no tuviese gran importancia debido al pequeño mercado interno que representaba, sin embargo, pasado el tiempo supo crecer y expandirse por todo el mundo. Incluso, Portugal en la actualidad produce igual o más ficciones seriales televisivas que el gigante brasileño. Por lo tanto, el sistema televisivo nacional cuenta con grandes industrias y emite con frecuencia las ficciones seriales en todos los países de Lengua portuguesa.

Los últimos países de este característico mercado lingüístico son las naciones africanas de Lengua portuguesa, de las cuales las pequeñas industrias están representadas por países como Guinea Bissau, São Tomé y Príncipe, y Cabo Verde. Mozambique aparece como un mercado donde existen empresas medianas, públicas y privadas, con una baja producción de la ficción serial. Y por último la gran industria africana televisiva de Lengua portuguesa, Angola, que incluso estando involucrada en una guerra civil que ha durado décadas, produce actualmente ficciones seriales televisivas que son exportadas a muchos países del mundo, aunque principalmente a los de su mismo grupo lingüístico.

Estudiarlos desde una única investigación, significa entenderlos de forma rápida y eficaz, hasta porque la trayectoria de cada nación de los países de una misma Lengua portuguesa mantienen características distintas y variadas. En cultura son mercados audiovisuales comunes, donde la ficción serial televisiva de distintos países está presente de manera frecuente y/o permanente. Asimismo, es necesario echar un vistazo a sus trayectorias para comprender quiénes son sus grandes competidores y conocerlos.

Por eso se justifica, además, un estudio más profundo de los países que más compiten con el mercado de la ficción serial televisiva Lusófona. En este caso, están representados por las industrias televisivas hispanoparlantes que actúan a través de la venta de contenidos, acuerdos o hasta incluso en la compra de acciones de grupos televisivos. Los países hispanoparlantes, representados por México y España, están en todos, o algunos de los mercados televisivos del grupo lingüístico Lusófono.

La elección de México es lógica ya que es, junto a la brasileña *Globo*, una de las grandes industrias televisivas mundiales. La trayectoria televisiva mexicana es muy similar

a la brasileña, aunque las estrategias utilizadas por *Televisa* parecen ser más eficaces, los grupos televisivos con más acuerdos y alcance, por consiguiente, aún más lucrativas.

Por otro lado, la elección de España no es sólo por la similitud que tiene con la trayectoria televisiva portuguesa, sino porque tiene un alcance e influencia dentro del mercado televisivo Lusófono, principalmente en Portugal y en Angola, donde las empresas televisivas españolas mantienen acuerdos, así como la propiedad de la cadena de más audiencia en Portugal, *TVI*.

De esta forma, los lectores podrán obtener una visión más clara de cuales, cómo, cuándo y por qué actúan las televisiones de los países hispanoparlantes sobre el mercado televisivo Lusófono, y viceversa para, por consiguiente, concluir sobre todas las cuestiones formuladas durante la investigación.

Finalmente, pensando en todas estas cuestiones de la ficción serial televisiva, se ha estructurado la investigación de la siguiente forma:

## Parte I - La Narrativa Serial: Cultura e Industria

### Capítulo 1 – Orígenes de la Narrativa Serial

#### 1.1 - Etapa de Oralidad

#### 1.2 - Etapa de la Escritura

#### 1.3 - Etapa de la Imprenta

#### 1.4 - Etapa Mediática

### Capítulo 2 - La Telenovela y la Industria

#### 2.1 - Los Formatos Ficcionales

#### 2.2 – Los Géneros y Modelos de Telenovela

#### 2.3 – La Programación Televisiva

#### 2.4 - La Economía de la Telenovela

#### 2.5 - La Industria de la Ficción y el *Star System*

#### 2.6 - Los Guionistas

#### 2.7 - Los Técnicos

## Parte II : La Ficción Serial Televisiva en el Mundo

### Capítulo 3 - El Mercado Mundial de la Telenovela

3.1 - La Ficción Serial en Estados Unidos, Francia y Reino Unido

3.2 – El Mercado Asiático

3.3 – El Mercado Árabe

3.4 - El Mercado Iberoamericano

### Capítulo 4 – La Telenovela en España

4.1 - La Etapa Experimental y la Ficción Televisiva Franquista

4.2 - La Consolidación de la Ficción Televisiva Franquista

4.3 - La Transición Democrática y las *Soap Operas* Anglófonas

4.4 – El Gobierno Socialista y las Telenovelas Latinoamericanas

4.5 - La Producción de la Telenovela en el Ámbito Autonómico

4.6 – La Producción de la Telenovela en Ámbito Nacional

4.7 – Ascensión y Crisis del Género

### Capítulo 5 - La Telenovela en México

5.1 - Los Primeros Años de la Televisión Mexicana

5.2 - La Etapa Artesanal de la Telenovela Mexicana

5.3 - La Industrialización de la Telenovela Mexicana

5.4 - La Exportación de la Telenovela Mexicana

5.5 - La Competencia con TV Azteca

5.6 - La Mercantilización de la Telenovela Mexicana

## Parte III : La Telenovela en el Mundo Lusófono

### Capítulo 6 – La Telenovela en Brasil

6.1- Los principios de la telenovela brasileña

6.2 – La Industrialización de la Telenovela Brasileña

6.3 – La Modernización de la Telenovela Brasileña

6.4 - La Exportación de la Telenovela Brasileña

6.5 – La Competencia en el Mercado de la Telenovela Brasileña

6.6 – La Mercantilización de la Telenovela Brasileña

Capítulo 7 - La Telenovela en Portugal

7.1 - El Inicio de la Televisión Portuguesa

7.2 - La Televisión Salazarista

7.3 - La Televisión Marcellista

7.4 - La Telenovela Brasileña en Portugal

7.5 - La Producción Portuguesa

7.6 - La Apertura del Mercado Televisivo Portugués

7.7 - El Cambio de Audiencia en la Ficción Serial

7.8 - El Liderazgo de la Programación de TVI

Capítulo 8 – La Telenovela en los PALOP

8.1 - La Televisión y la Telenovela en São Tomé y Príncipe

8.2 - La Televisión y la Telenovela en Cabo Verde

8.3 - La Televisión y la Telenovela en Guinea-Bissau

8.4 - La Televisión y la Telenovela en Mozambique

8.5 - La Televisión Experimental en Angola

Capítulo 9 - Conclusiones: El Presente y el Futuro de las Ficciones Seriales en los  
Países Lusófonos

9.1 - Conclusiones sobre las fuentes de la investigación

9.2 - Conclusiones de la Investigación Analítica

Anexos

Bibliografía



La primera parte de este estudio surge por la sorpresa de cómo todavía los estudios de las ficciones serials no debaten de manera más profunda los orígenes del género. Hasta Nelson Rodrigues, periodista, escritor y dramaturgo brasileño es citado, a modo de ejemplo, por Mario Alencar en su libro *"A Hollywood Brasileira"*, para resumir que la ficción televisiva serial no es una forma de entretenimiento nueva: “la telenovela es hija del folletín y no desaparecerá jamás de la vida del hombre” (ALENCAR, 2004: 44). No obstante, nadie hizo jamás un estudio dedicado con más afínco a estas fases de los ancestros de la ficción televisiva.

Por lo tanto, para que esta línea evolutiva sea más comprensible, iniciaremos la investigación con un análisis de los ancestros de la narrativas televisivas seriales para confirmar que las mismas hacen parte de la cultura de toda la humanidad. De antemano, consideramos que hay dos posibilidades e hipótesis para el desarrollo de una línea evolutiva sobre las ficciones televisivas seriales.

La primera hipótesis sería desarrollarla independientemente del sistema económico vigente, y buscar fuentes que comprueben la práctica de dividir una narrativa, afirmando así que es una costumbre, es decir, parte de la cultura de la humanidad. La segunda posibilidad sería solamente trazar una trayectoria a partir de la creación de una sociedad capitalista, cuando la ficción serial pasa a ser un producto que estimula el consumo de otras mercaderías, sean ellas industrializadas o no.

No obstante, pensamos que la forma más favorable para una mejor comprensión de esta línea evolutiva de los ancestros del género es no considerarla solamente a partir del capitalismo. De esta forma, descubriremos desde cuándo, cómo y por qué, los ancestros de la ficción televisiva serial están evolucionado siglo tras siglo entre nosotros, alejándose de una visión apocalíptica, comúnmente dedicada por muchos autores anteriormente.

Por consiguiente, para lograr los objetivos de equilibrio en cuanto al tema, es necesario erradicar las dudas sobre los formatos, o mejor dicho, definir cuáles son los formatos televisivos seriales, de qué forma y como se desarrolla el sostenimiento de las producciones ficcionales televisivas, para posteriormente constituir quiénes son los responsables por llevar a cabo un producto televisivo formado por una verdadera industria.

Posteriormente, abrimos la investigación para un análisis de las distintas trayectorias de la ficción televisiva serial en cada país, intentando descubrir las similitudes y diferencias existentes en los diferentes mercados lingüísticos analizados. Para que eso

sea posible es necesario analizar la producción ficcional televisiva producida por cada país perteneciente a los dos distintos bloques de Lenguas comunes. De esta forma, dividiendo el mercado en dos bloques lingüísticos, creemos que será más fácilmente comprendida y más organizada, pues al tratar la ficción serial como producto cultural, esta no tiene límites ni fronteras entre los bloques lingüísticos comunes, aún más cuando no se necesita el doblaje para la exportación.

Es decir, a través de este análisis individual podremos enseguida responder a preguntas que permanecen en el pensamiento sobre el tema, como por ejemplo si las telenovelas, series, así como las *soap operas*, son programas ficcionales diarios que están presentes en todas las programaciones de los países Lusófonos e hispanoparlantes; qué país de los bloques lingüísticos distintos está en el podio de la producción de la ficción serial; las fechas exactas de cada etapa de la ficción televisiva serial intentando corregir posibles errores y contribuyendo a un debate más preciso en torno al tema.

Por así decir, al final, la conclusión contemplará la posible evolución de este formato televisivo, así como un análisis que compare estos dos mercados lingüísticos distintos, siendo esta comparación por sí sola una gran clave atractiva, no ya por ser más territorial como muchos lo hicieron antes, sino por mercados lingüísticos, como nadie todavía lo ha realizado hasta la actualidad.

## Metodología

Como ninguna investigación parte de cero, y menos aún en áreas como el análisis de la ficción televisiva serial o la comunicación, se ha procedido al vaciado y articulación sistemática de un amplio balance de investigaciones nacionales e internacionales de interés para el objeto de estudio. El objetivo de esta revisión de la investigación es conocer en qué estado se encuentra el tema en la actualidad.

La metodología empleada utiliza el método inductivo para llevar a cabo el estudio del caso de cada uno de los mercados analizados, representados por el Lusófono y el hispano. El vaciado bibliográfico, junto a la búsqueda de datos cuantitativos, ocupa gran parte de esta investigación. Por eso, de esta forma, esta investigación pretende realizar una aproximación del objeto científico definida como multidisciplinar.

Por eso, la investigación se basa particularmente en el inicio a un análisis de la ficción televisiva serial como producto televisivo mundial, sus ancestros (partiendo de la premisa que la narrativa serial forma parte de la cultura universal, siendo ella o no un producto del capitalismo), sus formatos y el análisis de cómo y cuantos profesionales están por detrás de este producto caracterizando y enseñando al lector que se trata de una verdadera industria, para posteriormente situarla en una trayectoria que se desarrolla en el análisis de la ficción serial en cada país.

Sin embargo, las diversas trayectorias existentes de la ficción televisiva serial de los hispanoparlantes, obliga a un estudio en profundidad de los dos países más representativos — España y México —, con el fin de realizar una comparativa con el mercado Lusófono y así sintetizar las características propias de cada trayectoria, sin dejar de dar respuesta a qué tipo de estrategias y modelos televisivos se han empleado para la realidad de los mercados en la actualidad.

Se ha procurado huir de lo anecdótico en el análisis de cada país, desgraciadamente característico de la gran mayoría de los análisis anteriormente realizados. Por lo tanto, a través de esta línea de reflexión se busca realizar el análisis de trayectoria de ficción serial una por una, pero añadiendo los factores políticos, económicos, tecnológicos, sociales y culturales de cada país.

Tanto en los países Lusófonos como en los países representados por los hispanoparlantes, el análisis se centra en el estado de la ficción televisiva serial en un

mercado competitivo, las políticas llevadas por los gobiernos, su trayectoria y su desarrollo, las estrategias de implantación de cada tipo de ficción serial por parte de la industria y su impacto en cada mercado.

En cada uno de los casos se realizará un análisis retrospectivo-evolutivo para entender con una mayor lógica el contexto de estos programas televisivos y su desarrollo en el mercado lingüístico a que pertenecen. Las escrituras de las trayectorias de la ficción en cada país por separado conllevará automáticamente a una conclusión donde las trayectorias serán confrontadas y comparadas en todos los mercados lingüísticos.

Finalmente, para llegar a definir cuál es el estado de la ficción televisiva serial y qué mercados son los imperantes, se desarrollarán en el último capítulo una serie de variables que, a pesar de analizadas en cada caso con anterioridad, serán aplicadas a una tabla comparativa con la finalidad de responder algunas cuestiones planteadas anteriormente. De este modo, a través de un análisis comparativo surgirán las conclusiones de la investigación planteadas en las hipótesis de trabajo.

Por último, indicar que, con el fin de facilitar información útil a toda aquella persona interesada, se señalan a pie de página las publicaciones o sitios en la web donde se pueden consultar los datos ofrecidos.

Además, el anexo que trae el listado de todas las telenovelas producidas en Brasil, sirve como apoyo para futuras investigaciones en los otros países que aún no realizaron este trabajo cronológico, como por ejemplo Angola, España, México y Mozambique.

Finalmente, la bibliografía añadida al término del trabajo ayudará a completar toda la información necesaria a quien posea una mayor inquietud sobre las ficciones televisivas. Por este motivo se pretende facilitar la labor de futuros investigadores que quieran profundizar en aspectos singulares del campo temático de la ficción televisiva serial aquí tratado.

## Perspectiva y Estructura del Trabajo

En la primera parte de este estudio contemplaremos un análisis más profundo en el marco de la cultura y el contexto de la industria de la ficción televisiva. Así, el primer capítulo se desarrolla, por primera vez, de forma más extensiva al dividir por etapas las tradiciones, trazando así una línea evolutiva de los ancestros de la ficción televisiva serial, más comprensible y clara.

De este modo, podemos resaltar, por primera vez en este estudio, que la trayectoria de los ancestros de la telenovela se debe dividir en fases, separándolas por distintas partes para una mejor comprensión de la evolución del género. Naturalmente, este proceso evolutivo nada más es la trayectoria de la narrativa serial adaptándose a las nuevas tecnologías a través de los tiempos, siempre con el objetivo de entretener, así como también posteriormente vender productos a la gran mayoría de la población por todo el globo terrestre.

De esta forma, separando la trayectoria de los ancestros de la telenovela en tres fases, puede deducirse fácilmente que las narrativas serials estuvieron y estarán para siempre presentes como forma de entretenimiento en las pantallas televisivas. Por lo tanto la narrativa serial forma parte de la cultura de la humanidad y cualquier nuevo medio de comunicación que surja en el mundo, tendrá una parte de la producción dedicada a la ficción serial.

Por eso sería interesante que hubiesen varios investigadores en el mundo, dedicados a la investigación de sus mercados lingüísticos, puesto que al final el resultado sería una visión más general de cómo es el mercado televisivo en todo el mundo, y no apenas un análisis de un territorio o culturas similares. Quizás *Obitel* con un poco más de esfuerzo conseguiría alcanzar este resultado de forma más eficaz y rápida, pues al investigar el mercado iberoamericano solamente quedaría incluir en sus anuarios a los países africanos.

En seguida, en el segundo capítulo, se hace necesario analizar minuciosamente el formato televisivo ficcional serial, alejándose de la cuestión cultural anteriormente analizada y adentrar en un análisis dirigido a la industria de la ficción televisiva, desde los profesionales involucrados, la economía de la telenovela, los géneros y modelos de telenovelas, hasta la definición de los formatos ficcionales, pues todavía hay

investigaciones que se equivocan en las definiciones básicas de cómo clasificar a las ficciones serials, perjudicando la comprensión del tema.<sup>18</sup>

La atención de los investigadores que se dedican al tema siempre debe ser permanente pues hay muchas investigaciones en que determinar la definición del formato solamente posible cuando el autor indica el número de capítulos y el tiempo que estuvo en antena. Por eso, una vez más se hace necesario que los investigadores de distintos mercados lingüísticos mantengan contacto a través de estudios sobre la ficción serial, pues difícilmente se cometería un equívoco en cuanto a la definición de un formato de ficción televisiva.

Visto esto, la segunda cuestión es desmitificar la afirmación de que todo serial abierto, o mejor dicho, de que toda telenovela es igual. Para cambiar esta idea, basta con profundizar un poco más en los géneros narrativos y los modelos de seriados cerrados existentes, identificándolos incluso dentro de tipos distintos y variados.

Por lo tanto, jamás ninguna investigación puede clasificar a los seriados cerrados como poco creativos, sino ficciones televisivas muy complejas que pueden contener un gran número de personajes y consecuentemente proporcionar una narrativa mucho más diversificada que los seriales abiertos, ya que estos llevan años o décadas básicamente con los mismos personajes.

Por eso, el próximo paso es comprender que la telenovela, o mejor dicho, la ficción televisiva serial, está considerada como producto clave para obtener una audiencia elevada, pues mueve gran parte del público, como también del lucro generado a través de la publicidad inserta en los espacios de las ficciones televisivas.

Dicho esto, después de concretar que la ficción serial forma parte de la cultura de toda la humanidad y que este formato mueve una enorme industria, es necesario ahora comprender que la telenovela es un producto televisivo local internacionalizado. O mejor dicho, la telenovela surge en los países latinoamericanos pero en la actualidad es producida en todo el mundo, dándose una apropiación nacional del formato en países tan distintos como el mercado asiático y el de los países árabes.

---

<sup>18</sup> A modo de ejemplo, investigaciones referentes a Tailandia, indican que las ficciones televisivas serials tienen todavía alrededor de 30 capítulos. Un número muy bajo para que sean consideradas *soap operas*, por lo tanto, deberían ser denominadas como telenovelas, o mejor dicho, como seriales cerrados.

Por todo esto, una vez más se hace necesario repetir la importancia de los estudios, separándolos por mercados lingüísticos, pues a través de ellos, se comprenderá mejor cómo el formato ha evolucionado, además de comprobar que el formato televisivo nacido en Latinoamérica es ahora una realidad en todo el globo terrestre.

De esta forma, en el cuarto y quinto capítulos, se analizan respectivamente cómo la ficción televisiva serial evolucionó en España y en México. A través de la bibliografía encontrada sobre la ficción televisiva serial en España, por primera vez se puede definir por etapas, así como discutir la fecha exacta en que la telenovela latinoamericana se estrena en España.

Por la primera, posteriormente a la búsqueda incesante en los periódicos españoles, indicamos que la telenovela no surge en *RTVE* como muchos investigadores afirman. Esto es, contribuimos una vez más para que futuras investigaciones sobre la ficción televisiva serial en España citen al mercado televisivo autonómico.

Primero para situar la constitución de estas televisiones, pues en muchos mercados no existen; segundo porque las mismas forman parte del mercado televisivo español; tercero y quizás lo más importante, es citar los ejemplos de ficción serial producida en las televisiones autonómicas, porque son televisiones que desarrollan proyectos de ficción televisiva serial y están en España. Por lo tanto, no hay motivo para despreciarlas solamente porque no fueron exhibidas para todo el país.

Acto seguido en el capítulo seis, algunas investigaciones sobre el mercado televisivo brasileño, por ejemplo, son repeticiones constantes de errores, y por eso una vez más se hace necesario añadir la importancia de este estudio para sumar en la construcción de una verdadera trayectoria para la telenovela brasileña.

En el capítulo siete se traza una línea histórica del género en el territorio portugués, en el cual se encuentran importantes errores en muchas investigaciones y que de una vez por todas podemos corregir y evolucionar para la construcción de una efectiva línea evolutiva.

A continuación, en el capítulo ocho, se analizan por primera vez a los mercados televisivos de los países africanos de Lengua portuguesa. Un mercado casi inédito para el mundo académico debido a la escasez de fuentes y que en este estudio se suma para contribuir a una visión general del mercado Lusófono.

Finalmente en el capítulo nueve siguen las conclusiones del trabajo, divididas en dos partes para una mejor comprensión de la ficción serial televisiva en el mercado Lusófono e hispano.

El anexo está compuesto por la cronología de títulos de las ficciones seriales televisivas realizadas en Brasil. Esta parte está como material extra, para que el lector pueda comprender la magnitud de la producción ficcional televisiva realizada por Brasil.

Por último, se incluye copia del reportaje sobre el mercado portugués. Esta copia es una página del periódico *El País*, para comprobar cómo la versión online y la impresa presentaron diferencias, y también para demostrar la falta de información sobre las ficciones televisivas iberoamericanas entre los propios iberoamericanos.



# **Parte I - La Narrativa Serial: Cultura e Industria**



## **Capítulo 1 – Orígenes de la Narrativa Serial**

El método de la serialidad en una narrativa, no surgió inéditamente en la televisión o en las radios. Al investigar la costumbre del hombre de serializar las narrativas, se puede verificar que durante siglos las personas están acostumbradas a oír una historia en capítulos durante días, meses o años.

Por eso es necesario comprender de qué forma el género de la ficción serial estuvo presente entre nosotros para entender que el entretenimiento humano es el mismo desde siempre. Lo más importante a la hora de analizar los orígenes primitivos de la narrativa serial es, en primer lugar, comprender que el término *soap opera*, serie, *moussalet*, *scennagio* o “telenovela designa un tipo de narrativa recientemente institucionalizada por la televisión, pero fundada en géneros y estrategias relativamente remotas” (REIS & LOPES, 1991: 381).

Por lo tanto, todas estas narrativas, aunque presenten características que las diferencie entre sí mismas, tienen entre ellas algo en común: la serialización de una historia durante un periodo de tiempo, sea este largo o corto. Una cuestión importante es no confundir el melodrama como un género utilizado exclusivamente por los latinos en las telenovelas.

Este estudio inicialmente, trata de trazar una trayectoria de la narrativa serial para definitivamente esclarecer, sin apenas hacer un resumen evolutivo de las tradiciones. Ninguno de los trabajos estudiados sobre la narrativa serial describe estos procesos, etapa por etapa, con un poco más de profundidad. Inclusive hay casos de investigaciones, a modo de ejemplo, como el realizado por Roger Hagedorn, en que considera la narrativa serial como un producto creado por el capitalismo sin considerar las otras fases anteriores de la narrativa que no estuvieron comercializadas (HAGEDORN, 1995: 27).

Armand Mattelart es el otro investigador que, en el libro “*El Carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*”, en coautoría con Michèle Mattelart, presenta brevemente la creación del género hasta su conversión en narrativa televisiva serial en Latinoamérica, "de lo oral a lo escrito, de lo escrito a la radio, de la radio a la televisión, etc." (MATTELART & MATTELART, 1987: 11).

Pero aun así no queda claro cómo la narrativa serial evolucionó, ya que faltan algunos soportes, omitidos en el breve resumen citado anteriormente por Armand Mattelart. En consecuencia, se hace necesario repesar la trayectoria de la narrativa serial,

esquematisando sus etapas, no solamente de acuerdo con el soporte, sino también cómo este soporte estuvo bajo el poder, de qué forma política, sea ello democrático o totalitarista; en resumen, ubicarlo en la historia para que, de una vez por todas, la ficción serial sea admitida como parte de la cultura mundial.

Para añadir al pensamiento sobre la evolución de la comunicación, en la cual se incluyen las ficciones seriales, utilizamos como línea de raciocinio la propuesta del sociólogo francés Régis Debray (DEBRAY, 2001: 75-76), más conocida como mediología, para percibir una ruta realizada de como la industria cultural tiene clara la venta de su producto ficcional serial televisivo.

En la obra de Debray, *"Introducción a la mediología"*, el filósofo francés explica que "la mediología es el estudio de los medios, cuyo tema está dedicado al hombre que transmite" (DEBRAY, 2001: 13-14). Es decir, la transmisión tiene un horizonte histórico, y su base de partida es una prestación técnica, como por ejemplo, por medio de la utilización de un soporte, contrastando con la comunicación que tiene un horizonte sociológico y parte del trampolín de una psicología interindividual; a modo de ejemplo, el diálogo entre un emisor y un receptor (DEBRAY, 2001: 16).

Aunque posteriormente el autor explica que el diálogo entre un emisor y un receptor a través de la Lengua es también un medio de comunicación, afirmando que "dicha Lengua natural, por ejemplo, se puede analizar como un medio de comunicación que permite que los locutores vivos se entiendan entre ellos" (DEBRAY, 2001: 16)

En seguida, el autor nombra distintas etapas evolutivas de los medios, clasificándolas por tres diferentes esferas, son ellas:

**Tabla 2 - Las Tres Edades de la Humanidad según Régis Debray**

	ESCRITURA (Logoesfera)	IMPRENTA (Grafoesfera)	AUDIOVISUAL (Videosfera)
<b>Medio Estratégico</b>	La Tierra	El Mar	El Espacio
<b>Edad Canónica</b>	El Anciano	El Adulto	El Joven
<b>Paradigma de Atracción</b>	Mythos	Logos	Imago

<b>Clase Espiritual</b>	El Dogma	El Conocimiento	La Información
<b>Motor de Obediencia</b>	La Fe	La Ley	La Opinión
<b>Modo de Influir</b>	La Predicación	La Publicación	La Aparición
<b>Control de Flujos</b>	Eclesiástico	Político	Económico
<b>Estatuto Individual</b>	Súbdito (A Ordenar)	Ciudadano (A Convencer)	Consumidor (A Seducir)
<b>Mito de Identificación</b>	El Santo	El Héroe	La Estrella
<b>Dicho de Autoridad</b>	Me lo Dijo Dios	Lo Leí en el Libro	Lo Vi en la Tele
<b>Autoridad Simbólica</b>	Lo Invisible	Lo Legible	Lo Visible
<b>Centro de Gravedad Subjetiva</b>	El Alma	La Conciencia	El Cuerpo

Fuente: DEBRAY, Régis. 2001. Introducción a la mediología. Barcelona: Paidós. Pág. 75-76.

A la hora de construir una línea de raciocinio, este cuadro es importante, pues a partir de ello se dividen los ejes o las valencias que dinamizaron la humanidad. Por consiguiente, comprendemos que esta división es una buena manera de inscribir la ficción serial como pilar cultural y de desarrollo artístico, donde son los medios de comunicación los responsables de organizar la sociedad a través de las narrativas ficcionales y los informativos.

De este modo, al investigar los ancestros de la ficción serial, percibimos que la división según *Debray*, anteriormente citada, omite dos edades de la humanidad: una anterior a la edad de la escritura y la otra posterior a la edad de la imprenta que debe ser modificada como mediática y no audiovisual. Por este motivo, hacemos una nueva división de las edades de la humanidad, aunque más extensiva, para dilucidar de esta forma toda la trayectoria de la ficción serial en la humanidad.

Mejor dicho, se hace necesario dibujar una nueva línea evolutiva para explicar cómo la narrativa serial se desarrolló desde sus inicios hasta el siglo XX, momento en que se constituye a través de la televisión. Para mejor entender las distintas etapas de la narrativa serial, basta con ver el siguiente cuadro:

**Tabla 3 - Las Cuatro Etapas de la Ficción Serial en la Humanidad**

	ORALIDAD (Fonoesfera)	ESCRITURA (Logoesfera)	IMPRESA (Grafoesfera)	MEDIÁTICA (Mediaesfera)
<b>Medio Estratégico</b>	El Fuego	La Tierra	El Mar	El Aire
<b>Edad Canónica</b>	Inexistente	El Anciano	El Adulto	El Joven
<b>Paradigma de Atracción</b>	Mythos	Logos	Grafos	Medio
<b>Clase Espiritual</b>	La Supervivencia	El Dogma	El Conocimiento	La Información
<b>Motor de Obediencia</b>	La Leyenda	La Fe	La Ley	La Opinión
<b>Modo de Influir</b>	La Cotilla	La Predicación	La Publicación	La Mediatización
<b>Control de Flujos</b>	Fuerza	Eclesiástico-Laico	Publicitaria-Industrial	Económico-Nacional
<b>Estatuto Individual</b>	Tribus	Súbdito	Ciudadano	Consumidor
<b>Mito de Identificación</b>	El Guerrero	El Santo	El Héroe	La Estrella
<b>Dicho de Autoridad</b>	Me lo Dijo un Ancestro	(No) Me lo Dijo Dios	Lo Leí en el Libro	Lo Leí en el Periódico, lo Oí en la Radio, lo Vi en el Cine
<b>Autoridad Simbólica</b>	Lo Oculto	Lo Invisible	Lo Legible	Lo Oído, visible y leído.
<b>Centro de Gravedad Subjetiva</b>	El Espíritu	El Alma	La Conciencia	La Inconsciencia

Fuente: Elaboración propia.

Al crear las nuevas etapas inspiradas en las tres edades de la humanidad de Régis Debray, podemos concluir que, primero, la narrativa serial existe antes mismo del capitalismo, que se constituye como hábito, costumbre desde el principio de la humanidad; segundo, al cambiar la etapa del audiovisual por mediática, sugerimos que la ficción serial es sostenida por la publicidad, tal cual la conocemos en la actualidad y que es parte de la cultura contemporánea de cada país.

El autor Jean-Pierre Warnier indica que "la cultura es una totalidad compleja realizada por normas, hábitos, repertorios de acción y representación, adquirida por el hombre de una sociedad. (...) Toda cultura es transmitida por tradiciones reformuladas en función de su contexto histórico" (WARNIER, 2000: 23).

Por eso, exactamente, es necesario pensar que las etapas de la ficción serial contienen tradiciones que están reformuladas en función del contexto histórico de la humanidad. Es cierto que al principio la narrativa de forma serial, no conllevara al consumismo, pero siempre ha tenido el objetivo de entretener y es parte del cotidiano de los seres humanos en todos los países del mundo. Por lo tanto, la narrativa serial, actualmente está desarrollándose todavía en la etapa mediática, bajo la tradición televisiva.

Veamos con atención cada una de estas etapas y todas las tradiciones que las representan, fases que estudiaremos sucesivamente para mejor comprender cómo la narrativa evolucionó hasta la actualidad, para entonces concluir su futuro dentro de la comunicación y del entretenimiento.



## 1.1 - Etapa de Oralidad

En la primera etapa se encuentra la denominada tradición primitiva. Podemos situarla desde el comienzo de la humanidad hasta el I d.C. Esta fase, denominada primitiva, puede considerarse la esencia de todas nuestras costumbres, leyendas, o mejor sería decir, ficciones seriales que fueron transmitidas a través de la oralidad.

Al hablar de la prehistoria de los seriales, como forma narrativa, podemos considerar que tiene su origen en la tradición de la oralidad popular, a través de la cual las historias, cuentos y leyendas eran contados de padres a hijos. El artífice de la narrativa serial es por consiguiente la imaginación humana y el acto de contar verbalmente una historia a los que se encuentran a su alrededor (FUENZALIDA, 2000: 319-320).

Las variadas características de esta etapa de la oralidad son la de un hombre que se entretiene alrededor del fuego, oyendo leyendas contadas por los ancestros, o mejor dicho de otra forma más coloquial, utilizando la práctica de cotillear una leyenda entre las personas del mismo grupo. Estas leyendas tienen el mito como protagonista, que normalmente asume el arquetipo del héroe, del guerrero que lucha con fuerza contra lo oculto. Esta fuerza oculta, normalmente representa el agente que cambia el espíritu del mito, para regresar junto con su gente, de su tribu o aldea.

Jesús Martín-Barbero es uno de los autores que relacionan la ficción serial televisiva con la cultura de los cuentos, afirmando en su libro *"De los medios a las mediaciones"* que

de la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y leyendas, (...) Conserva la predominancia del relato, del *contar a*, con lo que ello implica de presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo -se sabe cuándo se empieza pero no cuándo se acabará. (MARTÍN-BARBERO, 1987: 315-316)

Dentro de la tradición de la oralidad, es necesario distinguir los dos tipos existentes de oralidad, la primera y la secundaria. La diferencia entre las dos es que la tradición de la oralidad primaria no necesita un medio para ser transmitida. Por lo tanto, la tradición primaria se realiza a través de una persona que con su voz transmite directamente a su entorno un discurso; por el contrario, en la tradición oral secundaria, el mensaje es

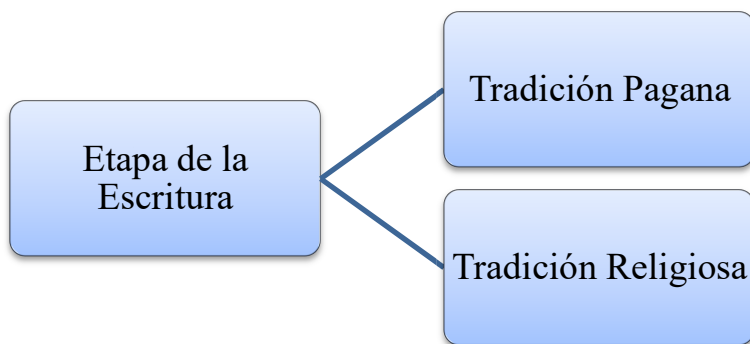
transmitido a través del soporte de un medio, como por ejemplo la pintura, la radio o la televisión (URGOTI GONZÁLEZ, 2006: 107).

Pero la tradición de la oralidad a que se refiere esta etapa es la primaria. Esta fase fue una forma de comunicación compartida por todas las culturas del mundo, sean europeas, africanas, indígenas o asiáticas. Todos en sus comunidades, pueblos y tribus, compartían narrativas en la misma Lengua, y podían entretenerse hasta que estas leyendas fueron escritas, dando continuidad a una nueva fase de la ficción serial nombrada como etapa de la escritura.

## 1.2 - Etapa de la Escritura

La etapa de escritura está dividida en dos tradiciones distintas, la primera representada por la pagana, donde la humanidad adoraba a diversos dioses, y la segunda cuando el occidente, a través del Cristianismo, utiliza la escrita para la predicación.

**Tabla 4 - La Etapa de la Escritura**



Fuente: Elaboración Propia.

### 1.2.1 - Tradición de la Etapa de la Escritura Pagana

Como explica el investigador Régis Debray, "la Lengua tiene una función de transmisión, asumida principalmente por su grafía, por lo que condensa la memoria colectiva de un grupo colectivo histórico, perpetúa, a través de los años" (DEBRAY, 2001: 15). Dicho de otro modo, a través de la escritura, las ficciones representadas por las leyendas son finalmente condensadas, perpetuándose en la memoria colectiva de toda la humanidad.

Si fuera para indicar las raíces de la ficción, nos podemos situar en primer lugar en el Egipto del siglo XX a.C. cuando surge la novela breve, representada en particular por las aventuras del famoso Sinuhé; a continuación, en la Antigüedad, con la Poética de Aristóteles los estudios sobre la ficción evolucionan, ya que en esta obra, Aristóteles define y caracteriza qué es la tragedia, la comedia, la epopeya etc. Tras estos estudios surgen las famosas tragedias griegas que alcanzan su zénit a partir del siglo V a.C., y el agotamiento cuando surge siglos más tarde la novela (siglos II o I a.C.); en la primera mitad del siglo I d.C. se sitúa el género novelesco como síntesis de dos géneros anteriores: los relatos amorosos y los de viaje. Posteriormente, el arte griego será heredado por los romanos a partir del siglo I d.C. e, inmediatamente, se propaga en toda la península ibérica (GARCÍA GUAL, 1972: 24).

Los ejemplos citados anteriormente sólo se pueden confirmar porque está documentado a través de las escrituras egipcias; las pinturas de los frescos en la Antigüedad; los papiros, sean de la biblioteca de Alexandria o de la dinastía Chou, de Platón o del confucionismo; y por las esculturas griegas o las tragedias, forma artística heredada por los romanos, así como los mosaicos, que se propagan por toda la península ibérica (GRIMAL, 1958: IX / GARCÍA GUAL, 1972: 47 / GARCÍA GUAL, 2006: 97).

O sea, la ficción serial evoluciona hasta el teatro griego, alterando incluso la forma con que, hasta aquel entonces, se narraba una historia,

Dicha alteración responde a dos razones. Una, de época, dada la necesidad de actualizar el contenido del mito; y otra, de género, dadas las exigencias propias del formato teatral. Las dos razones se asocian para ofrecer al mito una posibilidad de persistencia en la conciencia de los ciudadanos. (VÉLEZ UPEGUI, 2013: 109)

Por lo tanto el teatro, creado por Esquilo, desarrollado por Sófocles y posteriormente por Eurípides (DOREN, 2009: 109-110), organiza una narrativa en un texto con la función de renovar el contenido del mito para que fuera transmitido a través de la oralidad para una multitud, y curiosamente de forma serial. Imaginemos que durante la semana, función tras función, se contaba la mitología contenida en parte de las tragedias. Por eso, el teatro griego es también uno de los alicientes de la ficción televisiva serial, y también por otros motivos.

El primero de estos motivos es el nacimiento de la ficción serial desarrollada con diálogos entre los personajes, interpretados incluyendo músicas, escenarios y quizás lo más importante: la serialidad de las historias, o mejor dicho, de las tragedias con los dioses y mitos que cada semana eran escenificadas en la arena para un grupo numeroso de personas.

Posteriormente, con el agotamiento del drama, surge siglos más tarde la novela (siglos II o I a.C.); periodo éste en que los textos de Confucio ya obtienen un gran número de seguidores en Asia; por otro lado, en Europa, durante la primera mitad del siglo I d.C. se sitúa el género novelesco como síntesis de dos géneros anteriores: los relatos amorosos y el relato de viaje (GRIMAL, 1958: IX / GARCÍA GUAL, 1972: 47 / GARCÍA GUAL, 2006: 97), hasta que se escribe uno de los libros más vendidos del mundo, la Biblia, que empieza a ser escrito entre 900 a.C. y se finaliza en 100 d.C.

### 1.2.1 - Tradición de la Escritura Religiosa

Definitivamente, para que se obtenga un marco para el inicio de la tradición religiosa en la etapa de la escritura, se puede decir que comienza en el siglo 5 d.C. con la escolástica en la Edad Media. En la escolástica, la Iglesia católica define que fe y razón son fuentes del mismo conocimiento, en resumen, la teología se sobrepone a la filosofía. De esta forma, se organiza el arte liberal separándole en siete oficios, para contrastar con las artes iliberales, que tenían fines económicos.

Los siete oficios de las artes liberales han sido una salida para inicialmente profesionalizar y desarrollar la literatura a todos aquellos que no serían comerciantes, artesanos o campesinos, economistas o matemáticos. Por eso, el arte fue dividido en dos grupos distintos de oficios:

El grupo elemental, también conocido como *trivium*, las artes sermocinales o estudios de la Lengua, que están representados por la gramática, la retórica y la dialéctica. De los cuales podríamos redefinir respectivamente como las ciencias del lenguaje, de la oratoria, y de la lógica (LÉVY, 1998: 48).

En otras palabras, este grupo ha sido el responsable de que el estudio de la narrativa se perfeccionara, pues a partir de este momento tuvieron acceso a ejemplares de la Biblia y otros libros. Estas investigaciones, que solamente quedarían disponibles en las bibliotecas de los monasterios, se abrían para el aprendizaje. Por eso, a partir de este momento es cuando se realizan más estudios e investigaciones sobre la Lengua, el lenguaje y por supuesto, las narrativas.

El segundo grupo, más conocido como *quadrivium*, las artes reales o *physicae*, son las disciplinas matemático-físicas que comprende la aritmética, geometría, astronomía y música (LÉVY, 1998: 48).

No se puede, de forma alguna, considerar el segundo grupo como inferior al primero en lo que se refiere a las ficciones seriales. El argumento más fuerte quizá sea que para que en la actualidad pudiéramos ver a una narrativa serial televisiva como la que

conocemos, el segundo grupo ha sido el responsable al comienzo de los estudios de arquitectura, de imagen, estética, fotografía y del sonido.

El arte realizado por un pintor o escultor era considerado como un trabajo inferior o artesano. La Iglesia era quién ordenaba al artista qué escena del antiguo testamento se pintara, como por ejemplo, la creación del mundo, Adán y Eva, o las etapas de la vida de Cristo desde su nacimiento hasta la resurrección, los siete pecados capitales etc. De esta forma serial y a través de imágenes, los fieles pudieron comprender, memorizar e identificarse con la narrativa, tal cual los televidentes con los personajes de una telenovela latinoamericana, de una *serie* española o de una *soap opera* anglófona.

Una de las formas más rápidas y sencillas para que los fieles memorizaran la vida de Cristo, después de los mosaicos, esculturas y pinturas, era a través del retablo, que normalmente era una estructura de madera con o sin esculturas que separaba las partes más importantes en pinturas o esculturas para serializar la narrativa, basada, en este caso, en la vida de Jesucristo.

El investigador Jérôme Baschet en el artículo "*Inventiva y serialidad de las imágenes medievales*" sostiene que "la serialidad (...) de las imágenes medievales (...) [de] la Edad Media en occidente (sobre todo a partir del siglo IX y con mayor claridad aún desde el XI) es una época de libertad particularmente grande para las imágenes y de una profusión iconográfica excepcionalmente intensa" (BASCHET, 1999: 71).

Es decir, el arte medieval serializa en pinturas o por medio de los retablos, para que la Iglesia pudiera emocionar a los fieles a través de imágenes que contuvieran toda la trayectoria de Cristo, así como también hacerles regresar día tras día para oír una parte del antiguo o del nuevo testamento, una narrativa fragmentada que se basaba en imágenes, en la escrita y en la palabra, nada tan diferente de lo que hoy vemos en la televisión.

El retablo tiene gran importancia en la tradición religiosa, pues a través de él aumenta la identificación y también la comprensión de la narrativa por un número superior de fieles. Por lo tanto, la Iglesia consigue predicar a los fieles toda la trayectoria de Cristo a través de la oralidad, de la escrita y de las imágenes pintadas en los templos. Hay que considerar que aumentaron mucho el número de fieles, debido al crecimiento poblacional y económico ocurrido en el siglo XI.

Ya en el siglo XIV, con la aparición de los libros ilustrados y la '*Biblia pauperum*' (*Biblia de los pobres*), la Iglesia cosecha un gran éxito entre los europeos debido a

ausencia de texto, pues son las ilustraciones las que sirven para la memorización de las historias, lo que permite incluso que los analfabetos accedan a los relatos bíblicos. Alberto Manguel en su libro *“Una historia de la lectura”* incluso nos indica que “la imagen televisiva (...) no es demasiado distinta del grabado en madera ni de la historieta” (MANGUEL, 1996: 154).

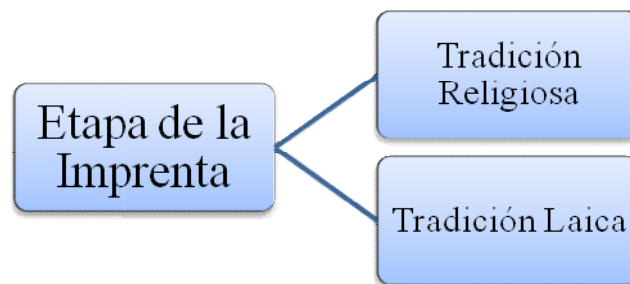
Por eso, la Iglesia consiguió utilizar el trabajo de los monjes para expandir la ideología cristiana hasta finales del siglo XVI. Para sostener, atraer y entretener a su público, la Iglesia unió a su ideología la fragmentación de una narrativa representada por la oralidad, sosteniéndose a través de la imagen, la música y por consiguiente obtiene mayor persuasión a los fieles.



### 1.3 - Etapa de la Imprenta

La etapa de la imprenta comienza con un fuerte dominio religioso, entre 1450 y 1650, y la otra fase dominada por un orden laico, entre 1650 y 1800.

**Tabla 5 - La Etapa de la Imprenta**



Fuente: Elaboración Propia.

Es decir, la primera tradición, considerada como religiosa, es caracterizada por abarcar un periodo que va desde el surgimiento de la imprenta, pasando por la llegada a America y el mercantilismo. Por otro lado, la tradición de la imprenta laica tiene lugar en la Edad Media cuando lo popular se constituye como cultura, en Occidente.

### 1.3.1 - Tradición de la Imprenta Religiosa

Hay diversos factores que llevan a la Iglesia a obtener más fuerza durante este periodo, principalmente cuando "entre 1450 y 1500, los portugueses rodearon África, incluyendo las Azores, llegaron al continente americano, y llevaron a cabo la globalización de los transportes y de las comunicaciones marítimas" (WARNIER, 2000: 44-45). Armand Mattelart indica que

los grandes viajes de los descubrimientos disipan la concepción de un mundo ecúmene compuesto por una masa tricontinental cercada por la inmensidad de las aguas (...). Las fábulas de los ciclopes y de pueblos fantasmagóricos pueden comenzar a borrarse. Ascendido como la reserva intocada de lo suplemento del alma, el cuarto continente fomenta otros mitos. (MATTELART, 2002: 17).

Además del mercantilismo, la presencia de la Iglesia en la sociedad se hace aún más fuerte, al estar vinculada con la difusión de la tipografía. Gutenberg inventa la imprenta móvil en 1456, difundiéndose la invención por toda Europa en las décadas siguientes; a modo de ejemplo, España, publica el primer libro en 1475, y Portugal en 1487 (AGUILERA, PAZ, RIOS, DE MAS & SCHULTZE, 1988: 335).

El primer libro publicado en Portugal fue el Pentateuco en caracteres hebraicos en la ciudad de Faro (1487), mientras los primeros libros publicados en Lengua portuguesa, entre 1488-1489, fueron "*Sacramental*" y "*Tratado de Confissom*", sin saberse exactamente cuál de los dos fue el primero. Portugal imprime libros antes que Rusia (1563), Constantinopla (1727) o Grecia (1821), pero tarda en realizar la publicación de un periódico oficial, que sólo aparece a partir de noviembre de 1641 al final del período del poder clerical (AGUILERA, PAZ, RIOS, DE MAS & SCHULTZE, 1988: 519).

Aunque no todos los libros publicados eran religiosos, pues

Durante el primer medio siglo de existencia de la imprenta, entre 1450 y 1500, la mayoría de los libros impresos eran textos griegos y latinos que hasta entonces sólo se podían encontrar en manuscritos. Hacia finales de siglo ya se habían impreso la mayoría de las obras clásicas y los editores empezaron a buscar afanosamente libros en Lenguas vernáculas. (DOREN, 2009: 243)

El clero tuvo en sus manos el poder de instruir la sociedad a través de la catequización por medio de la Biblia, difundiendo su ideología para occidentalizar y desarrollar el mundo según sus intereses y su punto de vista. La Iglesia y Portugal dedicaron atención exclusiva a las colonias de la India y de sus inmediaciones, ya que ésta era una región considerada como fuente de las especias, principalmente pimienta, nuez moscada y canela en el siglo XVI, lo que explica que fuera precisamente en esta región y más concretamente en Goa donde desde 1556 introducen la tipografía. Macao y Timor Oriental, por su cercanía con la India, la conocen desde 1588 y gracias a la ayuda de la Compañía de Jesús, el tipógrafo, con el cual reproducían los textos de la catequesis y llevaban el control de las mercancías (BARROS, 2004: 98).

La primicia de la introducción de la imprenta en las colonias, además de la catequización, fue una estrategia necesaria para garantizar el aparato administrativo a medida que la burocracia se iba haciendo más compleja. El Estado y la Iglesia necesitaban contar con un instrumento adecuado de difusión de documentos oficiales para lograr un conocimiento más rápido y un mejor cumplimiento de las leyes. De ahí surgen los primeros periódicos conocidos como ‘hojas volantes’, ‘Mercurios’ y ‘Gacetas’ (ALVAREZ & MARTÍNEZ RIAZA, 1992: 32).

En la remota tradición religiosa ibérica se podían oír aventuras procedentes de la India o incluso de China. Los puertos, la navegación y la posición geográfica de Portugal y España, hicieron que los ibéricos fuesen influidos por las historias de los pueblos cuyos territorios dominaron y negociaban, principalmente por el folclore de las antiguas colonias, en particular africanas e indígenas.

En Brasil, por ejemplo, los esclavos tuvieron un papel importante a la hora de transmitir estas historias, ya que las mezclaron con los cuentos ibéricos y las narrativas indígenas, creando inmediatamente, en este caso, una nueva identidad cultural (MOUTINHO, 1998: 13).

### 1.3.2 – Tradición de la Imprenta Laica

La tradición de la etapa de la imprenta es de orden laico, entre 1650 y 1800, cuando lo popular se constituye como cultura en Occidente, porque es en esta época cuando “se crea la ciudad, la Nación, el Estado, la Universidad y el libro, la hora y el reloj, el molino y la máquina, el tenedor, la ropa, la consciencia y la Revolución”. (MARTÍN-BARBERO, 1987: 73, 80)

En el periodo laico se puede percibir que la cultura está bajo el poder de la burguesía con la aparición de periódicos y libros, como por ejemplo. los de la “*Bibliothèque Bleue*” que eran distribuidos por vendedores ambulantes, llamados “*colporteurs*” en Francia, conquistando rápidamente al público campesino; del mismo modo, se propaga la literatura de cordel, los pliegos, la Copla o el romance de ciego en España y Portugal destinados al público de las urbes (MARTÍN-BARBERO, 1987: 111 y 113).

Este periodo empieza a desarrollarse con una combinación de factores que desde el siglo XVI propiciaron la aparición del libro en el mundo occidental. Su primer requisito para existir fue la creación del soporte papel,<sup>19</sup> a continuación la imprenta móvil de Gutenberg y posteriormente la reducción del analfabetismo. La combinación de todos estos factores fueron los principales ingredientes para la existencia de un mercado editorial.

A través del papel y de la imprenta móvil de Gutenberg, se pudieron plasmar las historias y documentarlas, y con la aparición de la prensa y la publicidad surge el mercado de los libros. Con posterioridad al Renacimiento surge la tragedia helénica; el Romanticismo; el descubrimiento de la subjetividad moderna; las novelas y dramas románticos, la novela realista y naturalista; los romances en los folletines; la fotonovela en las revistas; las radionovelas, las soap operas, el cine de lágrimas y la telenovela ya en el siglo XX. Por lo tanto, el melodrama está presente en la humanidad como una esencia del

---

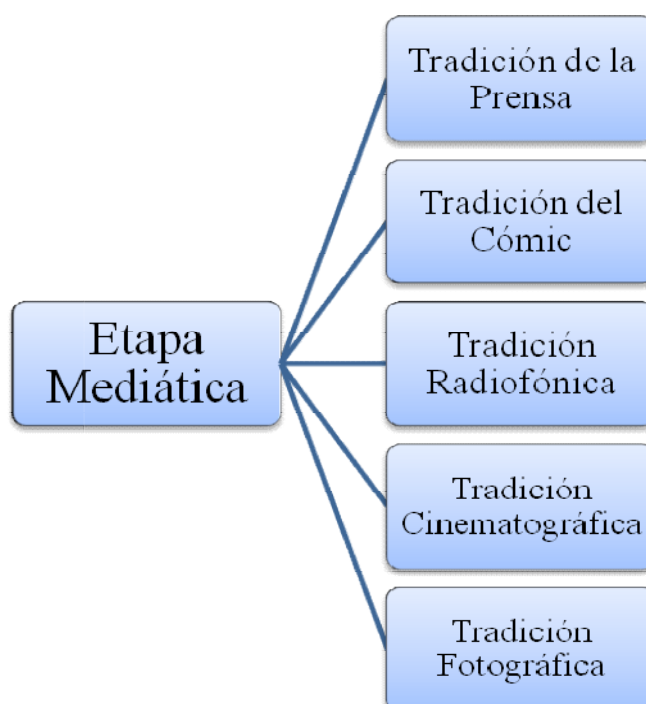
<sup>19</sup> El papel fue creado en China sobre el año 105 d.C., China, que mantuvo bien guardado el secreto de su fabricación durante casi setecientos años, para finalmente desvelarlo cuando los fabricantes chinos se convierten en prisioneros de los árabes en el siglo VIII. Son ellos entonces los que, a partir de esta fecha, difunden poco a poco las técnicas de fabricación de papel, técnicas que comenzaron a llegar a Europa en el año 1.100 d.C. (DAHL, 2006: 41- 43).

género dramático, desde sus orígenes, en todas las fases de la narrativa serial. (PÉREZ RUBIO, 2004: 15-16, 19).

## 1.4 - Etapa Mediática

Después de 1800, la cultura popular va convirtiéndose en cultura de masas, alejándose de la tradición popular y aproximándose a una cultura urbana e industrializada. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX comienza una era marcada por cambios políticos, y también el desarrollo exponencial de la tecnología y de la revolución comercial, surgiendo la prensa rotativa, a vapor y mecánica, las cuales permiten aumentar la producción de periódicos (BURKE, 1991: 350-361).

**Tabla 6 - La Etapa Mediática**



Fuente: Elaboración Propia.

La Revolución Industrial cambia el paisaje social, los campesinos acuden en masa a las ciudades, y la producción, antes artesano-agrícola, pasa a ser principalmente industrial. En este periodo además, la literatura de cordel empieza a desaparecer ya que el periódico

de la capital llega a las zonas rurales a través de los trenes que circulan rápidamente por los ferrocarriles.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que todavía permanece un número elevado de analfabetos durante este período (hasta finales del siglo XIX e inicios del XX), por lo cual, la gran mayoría de las personas conocen las historias de la prensa escrita todavía a través de la oralidad (FERRERAS, 1988: 75).

### 1.4.1 - Tradición de la Prensa

En este escenario con un número elevado de analfabetos, es donde surge el primer “*feuilleton*”, que se publica en el periódico francés *Le Journal des Débats* entre los años 1799 y 1800 (LECUYER & VILLAPADIERMA, 1995: 16). El folletín, también llamado ‘literatura por entregas’ o literatura popular, “era una sección especial de la prensa francesa de principios del siglo XIX donde se publicaban trabajos extensos que, por sus dimensiones, tenían que aparecer de forma fragmentada: ensayos, crítica de libros, relatos de viajes o libros de memorias” (GULLÓN, 1993: 568).

El término folletín (*roman feuilleton*) "se origina en el periódico *La Presse*, de Émile Girardin, por vuelta de 1836. (...) Flaubert lo llamaría (en "*Boulevard et Pécuchet*") de literatura industrial. Trátase en verdad de una literatura no legitimada por la escuela o por instituciones académicas, pero por el propio juego del mercado" (CAVALCANTE, 2005: 64).

La extensión de la industrialización realmente cambia el paisaje mundial de 1848 a 1914, generando una expansión universal del comercio y la finalización del sistema feudal. El consumo acelerado, muchas veces de productos innecesarios, fue potenciado por la publicidad, que se consolida como actividad profesional a partir de la segunda mitad del siglo XIX (EGUIZÁBAL MAZA, 1998: 159-160). Es decir, "con la revolución burguesa e industrial, surgía una sociedad móvil, abierta a las posibilidades de mudanzas. Constrúyase un mundo mercantilizado, donde todo, hasta las artes, se transformaron en mercancía, en objeto de compra y venta" (CAVALCANTE, 2005: 63).

La publicidad encuentra en el público femenino su clave para el consumo acelerado de los productos industrializados. En una época en que las mujeres eran desestimuladas al estudio, limitándose a la alfabetización más básica, los folletines tuvieron entre otras cosas la misión de educar a la mujer. En este punto hay dos vertientes de pensamiento: por un lado, el modelo de la mujer servil y pasiva, y por otro, fomentando el ejemplo de la mujer subversiva. Pero ningún crítico o investigador deja de afirmar que ya en el folletín aparecen pinceladas de consumismo y materialismo, de manera que las mujeres confinadas al hogar puedan sentir la satisfacción ilusoria que le permitiese sostener el tedio de lo cotidiano (LÓPEZ-PUMAREJO, 1987: 164, 169 / COSTA, 2000: 31, 35, 37).



El folletín toma su forma definitiva en Francia entre 1830 y 1840, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos del periodismo francés para conquistar aún más lectores, alcanzando su apogeo en 1880 (MATTELART, 1998: 29).

Pero es en 1881, con la ley de libertad de Prensa en Francia, que casi todos los periódicos se volcaron hacia las clases populares. La novela en forma de folletín, es decir, seriada, fue uno de los primeros productos culturales industriales exportables hacia todos los países, y todos los lectores leían cada capítulo con un final en suspenso para mantener el interés hasta el día siguiente, tanto en Inglaterra, como en Brasil o Portugal (MATTELART, 1998: 30 y 33).

La fiebre de los folletines era tan grande que a los pocos meses un folletín podía leerse en otro país, como fue el caso del “*Capitaine Paul*”, escrito por Alexandre Dumas, que se publica en agosto de 1838 en Francia, llegando en diciembre del mismo año a Río de Janeiro <sup>20</sup> (HOHLFELDT, 2004: 36).

En esta época los brasileños ya podían comprar libros o periódicos impresos en la misma ciudad de Río de Janeiro. Las publicaciones importadas de países lejanos debían ser encargadas a los órganos de la censura, como antiguamente. A través de esta práctica de importación, Brasil leía los periódicos y revistas extranjeros, principalmente franceses, cuya difusión alcanzó en 1863 el mayor número de suscriptores fuera de Francia (SODRÉ, 1999: 197).

La literatura y la prensa del siglo XIX se compenetraban y los escritores de la época, publicaban sus historias en las páginas de los periódicos, donde en muchos de ellos trabajaban también como periodistas. El escritor Honoré de Balzac (BALZAC, 2004: 116) fue uno de ellos, y así describió el arduo oficio del folletinista, “El oficio del folletinista es

---

<sup>20</sup> Por más que Goa, Macao y Timor fueran las primeras colonias de Portugal en conocer la tipografía, solamente publicarían el primer periódico oficial algunos años después de Brasil, en la etapa de la cultura popular donde el agente es laico y ya no la Iglesia. Antes del 10 de Septiembre de 1808, Brasil no podía por decreto imprimir ningún libro y ni siquiera periódicos. Es solamente con la llegada de la Familia Real Portuguesa, que la tipografía se desarrolla y se publica, dos meses después, la “*Gaceta de Río de Janeiro*” (SODRÉ, 1999: 19). En la India, la “*Gaceta de Goa*” se publica el 22 de diciembre de 1821 (BARROS, 2004: 98). A continuación Macao y Timor Oriental publican su primer periódico, titulado “*Abelha da China*”, el 12 de septiembre de 1822, y el segundo, la “*Gaceta Oficial*” aparece el 5 de septiembre de 1838 (ROCHA, 2000: 29-30). En los países africanos de lengua portuguesa, la Reina D<sup>a</sup> María II ordena, el 7 de diciembre de 1836 la publicación de los Boletines Oficiales en las Colonias portuguesas, tomando como ejemplo el Boletín portugués: una parte de carácter oficial y otra con noticias. Con este acto de la Reina, la tipografía alcanza todos los países de lengua portuguesa. Cabo Verde y Guinea Bissau al principio compartían tipógrafo y eso desde 1842, viendo este último país la introducción de un tipógrafo propio solamente en el año 1879. Angola y Mozambique son los últimos en conocer la tipografía, con la publicación de sus respectivos Boletines Oficiales el 13 de septiembre de 1845 y 13 de mayo de 1854. (RIBEIRO & ILHÉU, 1992: 70).

tan difícil que sólo hay dos entre veinte que consiguen ser leídos con placer (...) uno de los dos es uno de nuestros poetas más distintos.” Es decir, él mismo.

El primer folletín brasileño "*O Filho do pescador*" fue publicado en 1843 por Teixeira e Souza. Aunque el gran éxito vino al año siguiente con "*Moreninha*", de Joaquim Manuel de Macedo, un romance que tuvo gran repercusión entre los estudiantes. La literatura culta brasileña es indisoluble de la literatura folletinesca, pues los periódicos eran casi los únicos medios de publicación de la época (CAVALCANTE, 2005: 66).

Por eso, en Brasil, así como en cualquier parte del mundo, algunos de los nombres más importantes de la literatura de la época produjeron folletines, como por ejemplo Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha. En Portugal no fue muy distinto: Eça de Queirós, López de Mendoza, César Machado y Magalhães Lima (DORREGARAY, 1887: 12 / TENGARRINHA, 1989: 237).

En contrapartida del público europeo, "el público lector brasileño del siglo XIX era más estricto que el actual, (...) eran chicos y chicas provenientes de clases altas, y excepcionalmente media; eran los profesionales liberales de la corte o dispersos por la provincia" (CAVALCANTE, 2005: 65).

Esta es la época de oro cuando los folletines alcanzan un nivel que les convierte en literatura de masas, siendo básicamente su lectura una costumbre familiar según la cual, desde las familias de la Corte hasta las de provincias, se reunían en el salón hombres y mujeres para disfrutar de las narrativas seriales llenas de misterio, aventura, suspense, asesinatos y amores, y todo eso, en medio de las noticias del periódico (MOYSÉS, 1995: 59).

Es justamente una década antes del clímax del folletín en 1880 cuando el progreso de la educación y el combate del analfabetismo en Europa hacen emerger el primer público de masas para libros y periódicos (BIDDISS, 1980: 140). Sin embargo, en las colonias donde el sistema social esclavista seguía vigente, el número de lectores y consumidores era inferior y muy elitista, lo que explica que no vivieron de la misma forma el *boom* del folletín que vivieron los países europeos en el siglo XIX.

Por consiguiente, entre el siglo XVI y el XIX, la novela se ha vuelto popular, cambiando el sistema de entrega con los inicios de la publicación semanal o diaria, y alimentando durante siglos la imaginación de las masas populares (FERRERAS, 1987: 44-45). Los folletines, después de alcanzar su gloria en 1880 sufren una disminución paulatina

en los medios escritos a partir de 1945, para casi desaparecer después de 1960 (FOUCHÉ, PÉCHOIN & SCHUWER., 2005: 217).

A partir del siglo XX, los medios de comunicación de masas revolucionan la vida cotidiana de la gran mayoría de los habitantes a través de la creación de otros medios de comunicación (radio y televisión), pero el género de la ficción serial marca con fuerza su presencia atrayendo al gran público y hasta contribuye por todo el mundo a aumentar las ventas de los aparatos correspondientes.

### 1.4.2 – Tradición del Cómic

El cómic tiene grande importancia para la historia de la telenovela puesto que se cuenta una historia cuadro a cuadro y los diálogos aparecen a través de globos; básicamente el nacimiento del *storyboard*, pero con una diferencia: se venden productos entre una historieta u otra.

Los cómics en Estados Unidos; tebeos en España; *quadrinhos* en Brasil; *fumetti* en Italia; *bande dessinées* en Francia y Bélgica; *historieta* en Latinoamérica, *banda desenhada* en Portugal, *mangá* en Japón; distintos nombres para el mismo fenómeno de masas que surge tímidamente en el siglo XIX y que se consolida en el siglo XX (MOYA, 1977: 21).

La tradición de contar una historia dibujada de forma serial es muy antigua, siendo registrada por los egipcios a través de la “*Columna Trajano*”; los grabados de la “*Pasión de Cristo*” realizadas por el alemán Dürer en el siglo XVI; o las secuencias de pinturas realizadas entre 1810 y 1820 por el pintor español Goya sobre los “*Desastres de la Guerra*” (MOYA, 1977: 28-30).

La ilustración tórname popular a principios del siglo XIX al publicarse “*Images d’Épinal*” realizado por Jean-Charles Pellerin en Francia, estas ilustraciones son vendidas por los “*colporteurs*” (ver página 102) y normalmente suelen ser juegos de enigmas, a continuación el suizo Töpffer publica “*Monsieur Vieux-bois*” en 1827, y posteriormente surgen en Alemania trabajos realizados por Hoffman y Busch. (MOYA, 1977: 83).

Pero la primera aparición del cómic en Brasil tiene nombre y fecha exacta, Angelo Agostini lanza el día 30 de enero de 1869 “*As aventuras de Nhô-Quim*” en el periódico *A Vida Fluminense* (CAMARGO, 2000: 146). Los cómics surgen primeramente a través de los periódicos, aumentando el interés del público y consecuentemente el número de ventas, luego, así como los folletines, el cómic fue utilizado como un arma por la disputa de público y el aumento de la venta.

El fenómeno del cómic solamente alcanza su autonomía con el surgimiento de la prensa industrial capitalista, a principios del siglo XX en todo el mundo. Los dibujos seriales saltan al gran público estadounidense de forma masiva a través del cómic norteamericano “*Yellow Kid*” en 1905. La publicación de productos semejantes ocurre

rápidamente por todo el mundo, ya que en el mismo año se publica en Brasil una revista enteramente dedicada al cómic llamada “*Tico-Tico*” (MOYA y OLIVEIRA, 1977: 202/ CAMARGO, 2000: 146).

A partir de entonces, el cómic salta a los quioscos con personajes de producción nacional y también norteamericanos, como por ejemplo: “*Pato Donald*”, “*Flash Gordon*”, “*Superman*”, “*Mickey Mouse*”, “*Dicky Tracy*”, “*Tarzan*”, “*Flash Gordon*”, “*X-Men*”, “*Batman*” etc.

### 1.4.3 – Tradición Radiofónica

Después de la primera guerra mundial, la radio extiende su presencia en casi todo el mundo, tras una fase inicial durante la guerra, en que fue experimentada como vehículo de propaganda, surtiendo un efecto de control nacionalista, una voz que alcanza a todo un país y hasta llega más allá de las fronteras (ALBERT y TUDESQ, 1982: 16- 9).

La verdad es que la radio fue el primer gran vehículo de comunicación de masas, ya que con ella hasta los analfabetos podían entender todas las informaciones y entretenerse con los programas de auditorio y las radionovelas. El periódico y los folletines no llegaron a alcanzar gran público hasta el siglo XX, por lo cual la radio <sup>21</sup> marca el comienzo de una nueva era para las comunicaciones en el mundo.

El fuerte poder que este medio tuvo desde su creación a través de los clubes de aficionados radiofónicos, hizo que en Europa siguiera un modelo estatal, <sup>22</sup> mientras en América fue consagrado el modelo comercial; el modelo estatal se impondría años más tarde en los países latinoamericanos (FOX, 1989: 27).

Por eso la radionovela fue creada en primer lugar en los países que adoptaron el sistema radiofónico comercial, ya que sin publicidad sería imposible costear unas producciones radiofónicas cada año más sofisticadas, aumentando su presupuesto y perfeccionamiento en virtud del incremento de la audiencia.

Las radios en Brasil y Portugal en la década de los treinta, surgen como principales vehículos, permitiendo alcanzar un público urbano que es cada vez más numeroso. Además, a través del medio radiofónico, los líderes populistas latinoamericanos y los

---

<sup>21</sup> Desde la mitad del siglo XIX los científicos investigan las ondas electromagnéticas, registrando el italiano Guillermo Marconi la primera patente de la radio en 1897, donde reunió todos los estudios llevados a cabo por Hertz, Branly, Tesla, Edison, Cervera y Popov. A partir de entonces la radio entra en una fase de tests, hasta surgir en 1920 la *KDKA* en Estados Unidos, la primera estación de radio del mundo (<http://www.kdkradio.com/pages/15486.php>).

<sup>22</sup> En Europa, los modelos radiofónicos estatales surgieron a partir de 1922 en Francia (<http://www.radiofrance.fr/rf/entreprise/histoire/tsf.php>); en el año siguiente, 1923, la radio estatal se inaugura en Alemania (<http://www.dra.de/rundfunkgeschichte/schriftsteller/index.php>); en Italia surge primeramente la radio comercial en 1924, pasando posteriormente a la administración estatal en 1927 (<http://www.radio.rai.it/storiadellaradio/>). Lo mismo ocurre en el Reino Unido con la *BBC* que empieza con carácter comercial en 1922 y a partir de 1926 la famosa radio inglesa se hace estatal (<http://www.bbc.co.uk/heritage/story/index.shtml>); en 1935, se inaugura la Emisora Nacional de Radio en Portugal y en 1937, finalmente, llega la radio estatal en España.

dictadores europeos, podían expandir y difundir sus discursos a toda la población sin toparse con la barrera de la alfabetización (BARBOSA, 2006: 4).

La radionovela es un término iberoamericano, mientras en el mundo anglo-sajón es más conocida como *soap opera*. Estas últimas surgen en Estados Unidos en la década de los años treinta, como producto de entretenimiento para una audiencia masiva. Las *soap operas* son narrativas de ficción divididas en capítulos diarios no lineales, sin que una historia principal constituya la trama. Las *soap operas*, que traducidas al castellano serían “*óperas de jabón*”, se denominan así debido a las empresas de limpieza e higiene que financiaban las producciones con el objetivo de fomentar el consumo entre su público objetivo: las mujeres.

Las *soap operas* norteamericanas entraron en Cuba, muchas de ellas traducidas al español por los cubanos y adaptándolas a la cultura latina, resaltando en ellas sus aspectos más dramáticos:

La tradición cubana toma sus raíces en otra cultura, lo cual privilegia el lado trágico, melodramático de la vida. Los nombres de varias de estas radionovelas desvelan, por un lado, su preocupación por el universo femenino, por otro la necesidad de hacer llorar: “*Divorciadas*”, “*Mujeres que trabajan*”, “*Yo no quiero ser mala*”, “*El dolor de ser madre*”. (ORTIZ, BORELLI & RAMOS, 1989: 24, traducido)

Las radionovelas solamente son producidas en la radio cubana a partir de la década de los años treinta, período en el cual la radio cubana tiene carácter comercial. Es durante este periodo cuando uno de los más emblemáticos guionistas de la radionovela se da a conocer: Félix B. Cagnet. Sus radionovelas fueron exportadas a Latinoamérica entera, siendo muchas de ellas incluso adaptadas posteriormente a la televisión, como es el caso de los grandes éxitos: “*El Precio de una Vida*”, “*El Derecho de Nacer*”, “*Ángeles de la Calle*”, “*Pobre Juventud*” y “*Peor que la Vida*” (LÓPEZ y URIVAZO, 2007: 178-179).

Uno de los ejemplos más claros es el guión de “*El Derecho de Nacer*”, escrito por Félix B. Cagnet y emitido en 1938 desde Cuba. Pasados veinte años de su estreno en la radio, la televisión cubana la emite para los televidentes. Y desde entonces ya fue producida en 6 países distintos con un total de diez versiones.

La traducción al portugués de los guiones de la radionovela cubana llega a Brasil a partir de 1941 con “*A Predestinada*”, y posteriormente con “*Fatalidade*” emitida a través

de Radio São Paulo en 1942 (ALVES, 2008: 117), que ve consagrado el inicio de la producción de la radionovela brasileña. El retraso de la entrada de la radionovela en Brasil se debe a la introducción tardía de la publicidad en las estaciones privadas comerciales.<sup>23</sup>

Por eso, a partir de 1941 y hasta 1947, las radionovelas eran traducciones de guiones radiofónicos cubanos o argentinos, como es por ejemplo, en 1946 en la Radio Nacional de Río de Janeiro que comienza la importación de guiones cubanos con el éxito radiofónico *“En busca de la felicidad”* (MATTELART y MATTELART, 1987: 11).

El teatro radiofónico en Portugal empieza en los años 30, cuando las grandes pasiones de los portugueses eran la telefonía y el equivalente a la telenovela de la época, es decir, el teatro radiofónico en un primer momento y después lentamente el folletín radiofónico. En la década de los 40, la Emisora Estatal anuncia que empezará a emitir una radionovela diaria: *“As Pupilas do Senhor Reitor”* con veinte y cuatro capítulos y uno de prólogo (SILVA, 2001: 34).

Por supuesto que el éxito fue absoluto, pero la radio Estatal no tenía condiciones para sostener el alto costo de las producciones sin el apoyo de la publicidad. Por eso tardan doce años en producirlas nuevamente, sin embargo las radios privadas encontraron un gran producto de entretenimiento y continuaron la producción con el apoyo de la publicidad y de los guiones que venían en su gran mayoría desde Latinoamérica (MAIA, 2009: 247).

Las radionovelas fueron “en las décadas de 50 y 60 la gran forma de entretenimiento popular brasileño, con altos índices de audiencia y gran repercusión”.<sup>24</sup>

Después de la década de los 60, las radionovelas sufren grandes pérdidas de oyentes con la popularización de la televisión, y desaparecen por completo en la década de los 70. Lo más curioso es que la radionovela y el radioteatro regresan a las radios de Brasil a partir de la primera década del siglo XXI.<sup>25</sup> Este retorno no tiene como objetivo el competir con

---

<sup>23</sup> En Brasil la radio fue implantada de forma distinta a los otros países de Latinoamérica. Mientras todos los países adoptaban un modelo privado comercial, en Brasil, la Radio Sociedad de Río de Janeiro, que empieza a operar el día 23 de abril de 1923, tiene como objetivo instruir y educar. Por eso el primer periodo de la radio brasileña, de 1923 hasta 1932, se conoce como periodo educativo. La publicidad estaba prohibida, y solamente se podía patrocinar programas (MOREIRA, 2007: 79-83).

<sup>24</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. 11/05/1998. “Rádio era TV nos anos 50.” São Paulo: Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi11059815.htm>, consultado en abril 2007.

<sup>25</sup> COZER, Raquel. 11/03/2007. “Lima Duarte interpreta Guimarães Rosa na FM.” São Paulo: Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1103200710.htm>, consultado en abril 2007.



la televisión, sino que regresan al cotidiano de los brasileños con aquellas historias en las cuales el oyente imaginaba la cara de los protagonistas y, al mismo tiempo, le daba la opción de hacer otras cosas sin que sus ojos estuviesen prisioneros de una pantalla, como ocurre con la televisión.

### 1.4.4 – Tradición Cinematográfica

El periodo cinematográfico se refiere básicamente a algunas películas producidas en Estados Unidos a partir de 1919, siendo su auge en los años treinta y su completa desaparición en 1945. Llegaron a producir un total de quinientas películas, repartidas en doce o quince episodios. En su gran mayoría, las temáticas eran de héroes de cómics, como: “*Dick Tracy*”, “*Flash Gordon*”, “*Fu Manchu*”, etc. (NEL, 1990: 62-63).

Algunos investigadores citan al cine latinoamericano como la etapa cinematográfica en la prehistoria de la telenovela (BORELLI, 2005: 193). Pero, a la hora de analizar el cine latinoamericano de la época no sería correcto considerarlo así, por lo menos en lo que dice respecto a la serialidad, ya que estas películas solamente trasladaron el melodrama a la gran pantalla.

No se realizaban películas por capítulos, característica esencial para la producción del género, lo cual ocurrió en los otros medios de comunicación como la radio y, como veremos más adelante, en la televisión. Aunque en la actualidad todas las películas que contengan partes, o episodios, son claramente ficciones seriales cinematográficas. Como por ejemplo la saga de George Lucas, “*Guerra en las Galaxias*”, que totaliza nueve películas.

### 1.4.5 – Tradición Fotográfica

La fotografía estuvo también presente como ancestro de la telenovela puesto que "además del folletín, la fotonovela también es hija del cine (...) [y] el encuentro del folletín y del cine en la fotonovela sigue una tradición de la literatura oral popular" (JOANILHA y JOANILHA, 2008: 539). Es decir, en 1947 nace en Italia la ficción serial a través de la fotografía, o mejor dicho fotonovela. La verdad es que la fotonovela empezó de forma muy primaria a partir de 1915, como promoción de las películas, siendo primeramente denominadas como *cine novela*.

El *cine novela* era un resumen del argumento de la película en cuestión, un lenguaje que mezclaba el cómic con la fotografía, ya que utilizaba la técnica de los "bocadillos" para los diálogos, de las viñetas y la imagen fotográfica muy inspirada en planos de los cómics y del cine.

Pero es solamente en el año 1947 cuando la fotonovela empieza la producción de un argumento propio transformándose, adaptándose al nuevo soporte de la ficción serial. En 1949 Italia exporta el género a Francia y desde allí se extiende por todo el mundo, desde Reino Unido, España, Argentina hasta Brasil. Pasado este primer periodo de la fotonovela como extensión o promoción del cine,

la fotonovela se torna independiente del cine y caracterízase por las intrigas sentimentales, los personajes no demuestran un gran desenvolvimiento psicológico y son siempre estereotipados, predomina el imaginario exótico, y, más tarde el 'suspense' y el sexo, las temáticas varían entre problemas afectivos, sociales, en búsqueda del éxito profesional, la justicia en la sociedad, la ascensión social, la marginalidad, etc. (JOANILHO y JOANILHO, 2008: 532)

La fotonovela fue una fiebre entre las lectoras de todo el mundo a partir de la década de los 50; las revistas femeninas dedicaban algunas de sus páginas al entretenimiento femenino o incluso revistas de fotonovelas dirigidas exclusivamente a la ficción (CURIEL, 1990: 26-27). En Brasil, "las fotonovelas tuvieron un mercado cautivo por más de veinticinco años [a partir de la década de 1950], y millones de lectores consumieron ansiosamente historias publicadas en revistas con gran circulación nacional" (JOANILHO y JOANILHO, 2008: 529).

A partir de ahí, en los 60 y 70, las fotonovelas se dirigían a todos los públicos: se incluían en las revistas femeninas, de jóvenes y adultos. Las temáticas eran las más variadas: un western, una narrativa de terror o hasta el tradicional romance sentimental para el público femenino.

De los 70 a los 80 surgen las fotonovelas en los magazines, pero esta vez como contracultura, más como una burla de la cultura pop al producto de masas que fue la fotonovela, y por último, después del llamado destape, el medio desapareció por completo.

Dentro de esta contracultura de la fotonovela, podemos citar a la revista "*El Papus*" -con la "*Papunovela*"- en España, fundada en 1973 y sancionada varias veces por el franquismo, pues criticaba al régimen con sarcasmo, ingenio y un lenguaje callejero. Su finalización ocurre de forma trágica en 1977, después que un atentado realizado por un grupo armado fascista hizo explotar un paquete bomba en la sede la editorial.<sup>26</sup>

Posteriormente la revista "*El Víbora*" sigue el mismo camino con artistas de la *Movida Madrileña*, también dedicada a los cómics y fotonovelas para jóvenes. Pero los magazines desaparecen totalmente en la década de los 80 con la competencia de "*Interviú*" que ofrecían desnudos totales desde 1976.

---

<sup>26</sup> IRANZO, María. 20/10/2013. 'El Papus': memoria de la mala baba. El Periódico. Barcelona: Grupo Zeta. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/papus-memoria-mala-baba-2764169>, consultado en 2014.

RTVE. 26/08/2013. El Papus - anatomía de un atentado. Somos documentales. La 2. Madrid: RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/documentales/el-papus-anatomia-de-un-atentado/>, consultado en 2014.

## **Capítulo 2 - La Telenovela y la Industria**

La verdad es que vista la trayectoria de la ficción serial, se echa en falta estudiar anteriormente la tradición televisiva. Pero está hecho a propósito, pues es necesario definir primero los datos más específicos sobre la ficción, la programación, la industria televisiva, así como los profesionales que la componen.

Antes de conocer la trayectoria de la ficción serial televisiva en el mercado mundial, y más específicamente en el Lusófono, inicialmente se hace necesaria una incursión más técnica en la ficción televisiva, debido a que, normalmente, los autores anglófonos denominan equivocadamente como *soap operas* a las ficciones seriales televisivas producidas en otros países, sin darse cuenta que el formato en cuestión se adecúa más al de la telenovela (narrativa cerrada).

Estos equívocos se encuentran en estudios anglófonos antes de que existiera la denominación ficción serial televisiva o serie, que se desliga del peso latinoamericano telenovela o de la carga anglófona en la nomenclatura *soap opera*; por consiguiente, se hace necesario definir todos los formatos de ficción, sean ellas seriales o no, para entender cual es verdaderamente nuestro objeto de estudio y saber diferenciarlos.

## 2.1 - Los Formatos Ficcionales

Muchos de los géneros ficcionales radiofónicos se trasladaron al modelo televisivo, pero también con la tele surgieron nuevos formatos ficcionales, como por ejemplo los sitcoms, las series y los telefilms. Los formatos anteriores se tradujeron en una adaptación de los antiguos guiones radiofónicos a la televisión, dando así continuidad a los del teleteatro, de la *soap opera* y de la telenovela.

La diferencia entre un formato y otro está relacionada básicamente con el tiempo de la narrativa, el número de exhibiciones y el hecho de saber si la ficción se construye de forma abierta o cerrada. Con estos elementos se puede determinar a qué tipo de formato pertenece una obra y analizarla de forma más eficaz.

Las telenovelas y las *soap operas*, así como las series y las *sitcoms*, son muchas veces confundidas y los términos se intercambian frecuentemente en algunas fuentes. Por eso es necesario analizar las similitudes y las diferencias básicas que existen entre los distintos formatos ficcionales:

**Tabla 7- Los Formatos Ficcionales**

FORMATO	TIPO	CAPÍTULOS	DURACIÓN	EMISIÓN
Serie	Teleserie	13	60'	Semanal
	Sitcom	13	22'	Semanal
Serial	Abierto/ <i>Soap Opera</i>	Ilimitado	30'	Diaria
	Cerrado/ Telenovela	Alrededor de 150	30'	Diaria
Miniserie		Alrededor de 5	60'	Semanal
Telefilm		Único	90'	Única
Teleteatro		Único	90'	Única

Fuente: SALÓ, Gloria. 2007. ¿Qué es eso del formato? Barcelona: Gedisa. Pág. 245.

## ***Teleteatro y Telefilm***

El teleteatro es una de las narrativas televisivas más antiguas; consiste en asistir a una obra de teatro desde el sofá de nuestra casa. Es menos sofisticado que los films y suele tener un sólo decorado.

Los telefilms también son una forma de narración practicada desde el inicio de la televisión, pero se distinguen del teleteatro porque tienen escenas en exterior, el montaje es más elaborado y suele haber varios decorados. Ambas formas narrativas pueden ser un componente serial, eligiendo temáticas similares o exhibiendo las obras de un mismo autor creando así un hilo serial en sus obras.

Otra similitud es que son obras cerradas (inicio y fin ya están perfectamente determinados), lo que hace que la audiencia no decida el destino de los personajes.

## ***Telenovela y Soap Opera***

En primer lugar, la telenovela se asemeja a la *soap opera* en el sentido de que ambas son emitidas diariamente en la programación de un canal de televisión. Sus historias se desarrollan de manera parecida, ya que al final de cada capítulo siempre habrá un problema sin solucionar, creando así una curiosidad para que la audiencia quede intrigada y vuelva a ver el próximo capítulo al día siguiente.

Otra similitud es que ambas son producidas de acuerdo con la respuesta del público, donde la historia puede cambiar rápidamente según los gustos de la audiencia. La diferencia principal entre la telenovela y la *soap opera* es que las telenovelas suelen tener una duración media de entre uno y nueve meses de exhibición y son emitidas en el *prime time*, mientras las *soap operas* pueden llevar años o décadas en la programación, y con una grande diferencia: se exhiben casi siempre en el *day time*.

Este carácter ilimitado del número de capítulos caracteriza a la *soap opera* como serial abierto, y no hay un gran final feliz, ya que la narrativa no tiene la función de terminar, intenta reflejar la vida diaria con un hiper realismo, sin embargo, la telenovela se denomina como *serial cerrado* por el hecho de que, desde su comienzo, tendrá un número determinado de capítulos y un final lleno de felicidad y alegría (SALÓ, 2007: 187-189/ ALLEN, 1995: 18).



### ***Miniseries, Teleseries y Sitcoms***

Las series son similares en cuanto a la frecuencia de exhibición, que normalmente son semanales. Las tres formas narrativas son construidas de forma cerrada, pero mientras el guión de una miniserie suele ser una adaptación literaria, las teleseries suelen acabar con un gancho hacia el próximo capítulo y en los sitcoms los problemas planteados en un capítulo no determinan los acontecimientos del próximo. Las *sitcoms* son como su nombre indica, comedias de situación, y su método de producción es de presupuesto limitado, ya que la historia normalmente se graba en pocos decorados y en algunos casos nunca sale del estudio.

Las teleseries funcionan como las *soap operas* y las telenovelas, y tienen un problema que se solucionará dentro del próximo capítulo. El tiempo de desarrollo de la historia diferencia a estos tres formatos, si bien una miniserie puede durar un mes mientras la teleserie y el sitcom pueden durar años y dividirse en varias temporadas (SALÓ, 2007: 175-176, 183).

## 2.2 – Los Géneros y Modelos de Telenovela

Es normal y corriente oír a la gente decir que todas las telenovelas son iguales, pero se equivocan. Las telenovelas son distintas, puesto que la fórmula que cada autor utiliza es diferente. Cada público tiene una forma de aceptar una historia, incluso de acuerdo con el horario en que será emitida. Las costumbres de un país son distintas a otros, y además la educación del público es también un factor importante en la construcción de estos modelos y géneros.

Una telenovela puede utilizar varios tipos de géneros, como por ejemplo: la comedia, el drama, la ciencia ficción y lo fantástico, la sátira o el *western*. Es normal ver al héroe y a la heroína peleándose para terminar juntos sólo en el último capítulo, pero hay modelos de telenovelas en que este aspecto puede desaparecer por completo, veamos entonces los distintos modelos de telenovelas:

### - *Modelo Melodramático:*

Es el modelo más básico y antiguo, también conocido como modelo tradicional o clásico, donde la trama está basada sólo en las relaciones amorosas y familiares de los protagonistas, sin lugar para el erotismo, así que la narrativa es muy sencilla.

Siempre hay el sentimiento de culpa, del pecado, regido por los modales católicos, esto es: con mucho sufrimiento, como si el personaje recorriera un vía crucis, para sólo así llegar a la redención, el bien eterno, pero esto sólo ocurre en el último capítulo. La iglesia tiene papel fundamental en estas estructuras narrativas, pues a través del llamamiento de la justicia por medio de la fe se desarrollará el desenlace final. Las estatuas, retratos, espacios de oración, crucifijos o incluso íconos religiosos como la Virgen de Guadalupe, son objetos que se pueden ver constantemente en las pantallas cuando exhiben las telenovelas en México.

En la relación amorosa central casi siempre hay un amor socialmente reprobado, dándose un tópico donde la superación ocurra solamente al final de la narrativa, con el triunfo de los pobres y los buenos.

Este modelo fue heredado del melodrama y la historia está construida a través de los sentimientos más básicos de los personajes sin abordar el mundo exterior. En este

modelo los arquetipos son muy bien definidos, como por ejemplo: el héroe o galán (casi siempre rico), el villano (casi siempre sensual), el mentor (casi siempre mayor), etc.

Normalmente las narrativas están repletas de redundancia, pero es necesaria puesto que, como ha dicho Umberto Eco, "dos clichés producen risa. Cien, conmueven" (ECO, 1975: 129). Luego las historias están llenas de clichés, pero con una dosis de maldad que aumenta poco a poco en cada capítulo, y donde los secretos están siempre a punto de estallar.

Al final de la trama todo es inverosímil, pero respecto a la realidad y el desenlace es siempre feliz. Este modelo es común en las telenovelas mejicanas que desbordan el melodrama hacia la pantalla televisiva (MAZZIOTTI, 1993: 14/ MAZZIOTTI, 2006: 32 – 35/ GORDILLO, 2009: 169 – 170/ MORALES MORANTE, 2008: 57).

#### **- *Modelo Realista:***

En este tipo de telenovela la narrativa deja un poco de lado el melodrama y se aproxima más a la realidad, multiplicando las intrigas secundarias, surgiendo así un abanico de posibilidades para varias historias dentro de la narrativa (MATTELART y MATTELART, 1987: 33/ GORDILLO, 2009: 170).

#### **- *Modelo Posmoderno:***

Este modelo presenta una mayor línea argumental, profundizando el lado psicológico de los personajes. Se trata de una narrativa más compleja donde desaparece la contraposición entre lo bueno y lo malo (GORDILLO, 2009: 170).

#### **- *Modelo Hipermoderno:***

Suele utilizar temas actuales de la sociedad, como por ejemplo una ley que el Congreso haya votado o temas candentes como el narcotráfico. Pero también ironiza, hace burla de los mismos, conviviendo la paradoja junto al drama (GORDILLO, 2009: 170).

## 2.3 – La Programación Televisiva

La programación televisiva siempre fue heterogénea, por más que en la actualidad de la globalización o mundialización estén cada vez más similares en todo el mundo. Los canales de televisión difundieron los programas de acuerdo con el presupuesto que tenían para la producción. A partir de este presupuesto cabe al director de programación crear fidelidad al televidente para que éste no *zapee* o cambie de canal.

La primera fase para la construcción de una parrilla es la filosofía de la empresa, estarán ahí los cimientos de la programación del canal y cómo luchará frente a la competencia. La forma de pensar dará enseguida al canal la línea editorial que, a su vez, será financiada por el mercado publicitario que deseará ver su producto anunciado según el público al que va dirigido (CORTÉS, 2001: 95-97). Se realizará un estudio de mercado, a través de encuestas de los consumidores estratificadas por edad y sexo, para adecuar los programas televisivos en cada franja horaria. Tras esta etapa los programadores considerarán los días (ya que en los fines de semana el público es distinto al de lunes a viernes); la climatología es otro factor importante puesto que en los meses de frío o lluvia se consume más televisión frente a los meses de sol y calor, por tanto los meses también son importantes puesto que el calendario laboral y escolar siempre afecta a la programación de un canal televisivo (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 130-141/ CORTÉS, 2001: 120-126).

La programación puede ser dividida en tres tipos de programas, por una parte los programas de flujo o perecederos, por otra los programas de stock o no perecederos y por fin los programas reciclables (DANARD y LE CHAMPION, 2005: 5-7/ CORTÉS, 2001: 103-104).

Los programas de flujo se exhiben solamente una vez, lo cual es el caso, por ejemplo de los siguientes programas: los informativos, los programas de auditorio, el tiempo, los juegos televisivos, los programas deportivos y otros tipos de programas, como por ejemplo los del corazón, tertulias o cocina. Se consideran programas de flujo porque su consumo es inmediato, pierden su valor en el momento mismo de la emisión y no se pueden exhibir de nuevo al día siguiente. Esta imposibilidad está ilustrada por el hecho de que, por ejemplo, en el programa meteorológico no se puede informar la previsión del día

anterior, del mismo modo que no se puede emitir el telediario con noticias de hace dos días.

Los programas de stock son aquellos cuyo valor patrimonial permanece incluso después de su emisión y permanecen como activo para la empresa productora o exhibidora. Su interés se mantiene incluso uno o varios años después de la primera vez y puede volver a proporcionar audiencia a la cadena televisiva. Los programas de stock son entre otros los documentales, todo y cualquier tipo de ficción (*soap operas*, telenovelas, películas, series etc.), las obras de animación o dibujos animados.

Los programas reciclables son aquellos que son reeditados para que generen un nuevo producto, esto es: escenas de un partido de fútbol que formarán parte de un programa sobre deportes o escenas de una telenovela actuales o antiguas en un programa, de modo que el público sepa cómo se hizo tal escena o qué hace en la actualidad tal actriz que interpretó una telenovela de hace diez años. En Brasil hay un programa, *Video Show*,<sup>27</sup> que utiliza esta técnica.

Tanto los programas de stock, como los de flujo y los reciclables tienen un único objetivo: obtener audiencia generando beneficios al canal televisivo. Los programadores deben adecuar cada programa al horario perfecto, analizando las parrillas de los otros canales para la guerra de las audiencias. El programador puede actuar de tres formas distintas a la hora de programar frente a la competencia: la confrontación directa, la complementariedad o la de asumir un papel alternativo.

Normalmente un canal televisivo intenta primeramente ganar la audiencia y para esto existen varias técnicas para conquistar al público, siendo algunas de las más importantes las siguientes:

### ***Lead-in o Efecto arrastre***

Estrenar un programa estrena después de otro que es líder de audiencia, arrastrando a los televidentes al nuevo programa que todavía no es líder por sí mismo. Sin embargo, si no demuestra fuerza perderá la audiencia en beneficio de otro canal televisivo (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 195/ DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59);

---

<sup>27</sup> Para más información ver la página web del programa: <http://videoshow.globo.com/>

### ***Hamaca, Hamocking o Sandwich***

Estrenar un programa entre dos fuertes, garantizando la audiencia en virtud de los dos programas que lo flanquean, pero tampoco garantiza audiencia si no satisface al público (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 179/ DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59);

### ***Tent-poling o el Mástil***

Es justo al contrario que el anterior, puesto que se programa uno fuerte entre dos productos que no son fiables. Con esto el programador intentará que tanto el programa anterior como el posterior consigan audiencia gracias al programa intermedio (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 180/ DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59);

### ***Seamlessness, Back to back o Dúplex***

Esta técnica consiste en alargar la duración de un programa al alcanzar una gran audiencia. Cuando esto no es posible normalmente lo que se hace es emitir otro capítulo de la misma serie, para “tirar” de la audiencia, aunque sea con un episodio antiguo de otra temporada (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 183/ DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59);

### ***Counterprogramming o Efecto pinza***

Esta forma de programar es cuando un canal elige un producto completamente distinto al de la competencia, dirigiéndolo a otro segmento de público. Normalmente la audiencia está formada por dos tipos de consumidores, uno con alta formación y otro con baja. Con esto el canal televisivo lucha contra la competencia alcanzando la audiencia a través del grupo contrario que no se adecúa al de la otra cadena (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 187/ DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59).

### ***Bridging***

Programa exhibido algunos minutos antes de un programa fuerte en otra cadena de televisión, capturando al telespectador para que no cambie de canal (DANARD y LE CHAMPION, 2005: 59)

Dentro de una programación, lo que normalmente sostiene el *prime time* son las tiras diarias, en inglés denominadas *strip*. Las tiras diarias son programas que se emiten diariamente a la misma hora para facilitar la fidelización del público, que sabiendo la hora de la emisión adecuará su vida de acuerdo con la programación. Normalmente los programas elegidos como tiras diarias son las telenovelas o los *talkshows* y estos son emitidos de lunes a viernes. Durante los fines de semana las tiras diarias cambian, puesto que las costumbres de los consumidores también se modifican. Los programadores suelen crear tiras diarias solamente para los fines de semana y son normalmente programas de auditorio, películas, informativos especiales además de eventos deportivos (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 175-177).

Lo que todos los canales de televisión saben es que la ficción es lo que más atrae al público, por eso generalmente más del cincuenta por ciento de una programación está compuesta de productos ficcionales. Un canal televisivo sin ficción difícilmente sobrevivirá en un mercado competitivo, pues son ellas las armas correctas para luchar frente a la competencia. Además la *library* (término utilizado para denominar al catálogo de títulos ficcionales cuyos derechos pertenecen al canal) es como el pulmón de una televisión, a través de ella se podrá rellenar algún hueco de algún programa que no cuajó y se programa en su lugar alguna serie exitosa, una miniserie o una telenovela (CORTÉS, 2001: 103-104).

En el mercado exterior hay dos formas de venta del producto audiovisual, el producto ya producido (enlatado) o el producto que tiene que ser producido de nuevo en el país de destino (clon). Lo más curioso es que este tipo de venta del producto acabado y producido, en que solamente es necesario traducir, surge en el mercado norteamericano. El mercado anglófono a partir de la década de los 50 empieza la exportación con desenvoltura y muy bien organizada con el apoyo de *Hollywood*, que en lugar de luchar contra la televisión por la pérdida de público en las salas de cine, se une a los canales de TV produciendo los programas (BERTRAND, 1989: 26).

Ya en el mercado interno hay dos formas de venta o producción. La primera sería cuando el producto ficcional serial es realizado directamente por el canal de TV, la segunda sería la realización del producto audiovisual por una productora que vende el producto directamente al canal de televisión.



## 2.4 - La Economía de la Telenovela

Desde los tiempos de su lanzamiento, la televisión, así como la radio, se moldearon en torno a distintas formas económicas: el modelo privado de la televisión norteamericana, el modelo estatal inglés o el modelo mixto. Fueron tres vertientes distintas a la hora de administrar la producción televisiva, y de acuerdo con la opción elegida, se realizarán programas más caros y elaborados, o no.

En los países que siguieron el modelo privado, la producción de los géneros narrativos seriales está íntimamente relacionada con la creación de este medio de comunicación, es decir, en su gran mayoría estos países optaron, en los primeros tiempos, por exhibir una parte sustancial de teleteatros, telenovelas o *soap operas*.

Fue como trasladar la programación de la radio directamente a la televisión, ya estaba todo listo, incluso la forma de financiación. Las técnicas del cine también fueron decisivas en cuanto al desarrollo de la programación televisiva, puesto que la tele nada más es la programación de la radio con el presupuesto del cine.

Muchas cadenas de televisión en Europa conocieron en sus inicios una situación de monopolio estatal, o bien financiados directamente por los presupuestos del Estado o bien a través del pago de un canon (BUSTAMANTE, 2004: 22). En muchos países europeos sigue todavía en vigor este canon, que se recauda en el momento de la compra de televisores o radio, pero también periódicamente no ya por su simple tenencia sino como un impuesto para que los ciudadanos sean conscientes de la financiación de un servicio público importante. Muy diferente es el caso del canon que en algunos países grava desde hace poco a libros, DVD, Compact Discs, ordenadores, aparatos de MP3 y hasta música virtual, canon que luego se redistribuye a los autores o productores.

Luego, como pudimos percibir, los programas televisivos además de entretener e informar, permiten promover la venta de productos, lo que atrae más publicidad a las televisiones, y así obtienen beneficios proporcionales a la audiencia generada por un determinado programa. Ni la televisión, ni ningún medio de comunicación privado, puede mantenerse sin publicidad. ¡Tampoco las televisiones públicas!

Las televisiones públicas europeas utilizaron y siguen utilizando la publicidad, no sólo como espacio comercial con el cual obtener ingresos, sino también como plataforma de propaganda institucional del gobierno, lo que además viene facilitado en los primeros

tiempos anteriores a la aparición de las televisiones privadas, por la ausencia de competencia y por el hecho de no tener que luchar por la audiencia. La aparición de la publicidad en las televisiones europeas públicas tiene lugar al principio, a través del patrocinio de los programas. Pasados algunos años el equilibrio económico y su estructura cambian para, poco a poco, evolucionar hacia el modelo que conocemos en la actualidad, que consiste en la venta de un espacio publicitario insertado en los intervalos de los programas.

La gran discusión sería entender por qué motivos las televisiones europeas, que nacieron públicas y sin publicidad (¡la verdad que en muchos casos por poco tiempo!), precisan en la actualidad de este canon para sostener su producción al mismo tiempo que con la venta de los espacios publicitarios generan ingresos. Actualmente este tema, la televisión en Europa, está en el centro del debate y plantea la cuestión de si la televisión puede actuar con neutralidad cuando se financia por empresas privadas que muchas veces aseguran su equilibrio económico.

Pero la verdad es que esta discusión es más relevante cuando tratamos de los telediaris, que tienen contenido sociopolítico de mayor alcance. Aquí nos limitaremos a analizar la producción de telenovelas durante el período llamado ‘tradición televisiva’ y cuál fue su trayectoria. Este tipo de ficción siempre fue visto como una estrategia utilizada por los medios de comunicación de masas (prensa, radio y televisión) para alcanzar un número cada vez mayor de lectores, oyentes y televidentes.

Desde la página web del departamento comercial de *TV Globo* se puede tener acceso a la revista *BIP – Boletín de Información para Publicistas* - esto es, una revista que desde el departamento comercial de ventas tiene el objetivo de mantener contacto con los anunciantes. La revista puede publicar números especiales (como por ejemplo los tres números en conmemoración de los 45 años de *TV Globo*) y tiene la telenovela como su gran producto estrella de venta para las grandes marcas de publicidad.<sup>28</sup>

Ha sido *TV Globo* la primera emisora en Brasil en cambiar el modo de vender una televisión, pues al principio se vendía un espacio de la programación y la figura de los anunciantes como patrocinadores del programa. En la actualidad es una forma llamada

---

<sup>28</sup> BIP – Boletim de Informação para Publicitários. Janeiro 2003 - Setembro 2011. Rio de Janeiro: Porto Palavra Editores Associados. Consultado en: <http://comercial2.redeglobo.com.br/biponline/Pages/Edicoes.aspx>, en noviembre 2011.

“magazine concept” dónde la figura del patrocinador desaparece frente a los innúmeros spots televisivos emitidos en los intervalos de los programas (RAMOS, 1995: 45).

Estados Unidos es quien desarrolla la publicidad televisiva, puesto que en 1941 la marca de relojes *Bulova* paga por un spot televisivo solamente 9 dólares. No mucho más tarde hubo un gran éxito de ventas a través de la publicidad de los cosméticos de *Hazel Bishop*. Los expertos vieron entonces la fuerza del consumo y subieron el precio de los espacios publicitarios, lo que generó la expansión de la TV en la década de los 50 y en 1960 ya ocupaba el primer puesto por ser el medio de comunicación líder con más anunciantes (RUTHERFORD, 2005: 28).

La publicidad en espacios de telenovelas constituye el primer renglón de ventas de los respectivos canales, que arrastra y sostiene toda su programación. Las entradas por exportaciones representan un porcentaje ínfimo del monto total de las ventas de publicidad en el mercado local.<sup>29</sup> Si el programa tiene una audiencia alta, su lucro será cada vez más grande y será la mejor arma a la hora de venderlo al mercado interno o el externo.

El motivo es que el *rating* figura como la base para el análisis y para la toma de decisiones en las industrias de la televisión y la publicidad, puesto que éste determina la duración de un programa en las parrillas televisivas. Por ello se considera la “moneda de cambio” para comprar y vender espacios publicitarios.

Los géneros ficcionales televisivos nacieron para promocionar productos de higiene y limpieza, y que fueran por lo tanto patrocinadas por empresas como *Procter and Gamble* o *Colgate-Palmolive*. Estas empresas aseguraron, tanto en América del Norte como en América Latina, el sostenimiento económico de toda la industria de la ficción radiofónica y televisiva. Su objetivo esencial era atraer al público femenino, ya que las mujeres, en aquellos tiempos, eran las principales protagonistas responsables del consumo familiar, de forma que los anuncios presentaban esencialmente productos de higiene y limpieza, y a continuación, productos de belleza, electrodomésticos, coches, etc., contribuyendo así a fomentar su consumo (ALLEN, 1985: 48-49, 122-123. /LOPEZ-PUMAREJO, 1987: 69.)

---

<sup>29</sup> URBINA, Araceli Ortiz y ASBEL, López. 1999. Un mundo de telenovelas. Mayo. Paris: Correo de la Unesco. Pág. 44, consultado en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001158/115858s.pdf>, en octubre de 2011.

Como el producto de la ficción televisiva consiguió atraer durante décadas a un número cada vez mayor de televidentes, permitió la creación de grandes industrias que, en la actualidad, emplean un número considerable de empleados, cifra que podemos estimar considerando que para la producción de una sola telenovela, suelen trabajar casi dos mil profesionales.

Las telenovelas están siempre decidiendo los patrones estéticos, incluso para estimular en el espectador el deseo de consumir un nuevo tipo de decoración o la utilización de alguna nueva pieza de ropa. Los actores de la telenovela brasileña “*Gabriela*” se llevaron una gran sorpresa cuando desembarcaron en Lisboa, al percibir que muchas mujeres habían adoptado el mismo corte de pelo. La exhibición en Portugal de la telenovela “*Gabriela*” fue todo un acontecimiento cultural para la sociedad portuguesa (CUNHA, 2003: 49, 50 y 53):

- La promoción para el estreno de la telenovela se hizo mediante un concierto con los realizadores de la banda sonora: *Vinicius de Moraes*, *Toquinho* y *Maria Creuza*. El concierto se realizó en el *Hotel Ritz* de Lisboa y fue patrocinado por el refresco norteamericano *Pepsi*;
- Merced al interés generado por la telenovela, se introduce en Portugal la *MPB* (Música Popular Brasileña), y se divulgan los libros, el cine y el teatro;
- El fenómeno llamado “*Gabrielamanía*” se instala en toda la población, y llega hasta al primer ministro y al secretario general del Partido Comunista Portugués que admitieron públicamente estar completamente apasionados por la telenovela.

Puede parecer raro, pero una telenovela también es capaz de aumentar el comercio incluso en otros países, ya que al enseñar un país extranjero aumenta la venta de destinos turísticos tanto para el público nacional como para el público extranjero, cuando la telenovela sea vendida a otro país. El turismo en los destinos donde se grabó una telenovela revela un aumento de turistas, como por ejemplo al enseñar México DF en la

telenovela “*Rubi*”, Marruecos en la telenovela “*El Clon*”, Grecia en “*Belisima*” etc. (MORALES MORANTE, 2008: 58).

La palabra *merchandising* tiene su origen en el término anglosajón y significa literalmente acción para una mercancía. El *merchandising* es una de las variadas técnicas dentro de la mercadotecnia (marketing) donde su objetivo principal estimula al consumidor para aumentar la venta de un producto específico, y encuentra en la telenovela a través del *Product Placement* un fuerte aliado a la hora de promocionar marcas y productos a cambio de que financien el presupuesto de un programa. Esta técnica también puede ser conocida en español como “*Emplazamiento*”.

Lo más curioso es que el *Product Placement* surgió en la telenovela brasileña en 1973. Durante, la grabación de “*Cavalos de Aço*” olvidaron una botella de coñac en el escenario. Desde este hecho los directores empezaron a ver que la marca no salía de la cabeza de muchos de los televidentes (RAMOS, 1986: 43). En aquel momento no se comprendió muy bien que aquello podía ser una forma de promocionar una marca, pero este ha sido el primero que Globo acabara de crear en las telenovelas.

Desde aquel entonces el departamento comercial vende para las marcas espacios dentro de la narrativa de las telenovelas. Y lo hacen muy a menudo, y los televidentes escriben a la emisora para saber de “Los peinados, el maquillaje, los esmaltes y accesorios utilizados por los personajes de la telenovela; son algunas de las variadas curiosidades de las espectadoras. En el mes de octubre, fueron centenas de llamadas...”,<sup>30</sup> afirma un reportaje en la web de *TV Globo Internacional*.

Pero las teles en la actualidad ven al *Product Placement* como un gran negocio, pues empiezan a promocionar sus propias marcas de productos. Lo que asciende la televisión a un papel extremadamente industrial, pues lo que hacen es unirse “a varios fabricantes para desarrollar productos totalmente nuevos para los espectadores, productos que no existían antes en la integración con el espectáculo y estos están listos para su compra”.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> TV GLOBO INTERNACIONAL. 03/11/2011. Cabelos, esmaltes e moda de 'Fina Estampa' são sucesso com espectadores. Consultado en: <http://tvglobointernacional.globo.com/avulsa.aspx?id=81b8be42-8cae-4e41-8a46-ad2a075524ae>, en noviembre de 2011.

<sup>31</sup> SANTOS, Marco. Telemundo crea productos nuevos para ser vendidos durante la transmisión de telenovelas. Negocio Excelente. México D. F.: Blogger. Consultado en: <http://www.negocioexcelente.com/2010/04/venta-productos-transmision-telenovelas.html>, en agosto de 2014.

Lo más curioso del *merchandising* es que en una telenovela también puede practicarse otro: el social. Es decir, al principio, el *merchandising* era sólo comercial, esto es, los actores introducían una marca de algún producto a través del diálogo de la narrativa, como por ejemplo: un personaje está satisfecho por confiar su herencia a un banco, algún producto alimenticio recibe elogios de los familiares que almuerzan en una escena, el perfume que un personaje utiliza para seducir a otro, el jabón con el que la dependienta aclara la ropa sucia de un personaje que trabaja como mecánico. Luego, como se puede percibir, todo puede ser vendido en una telenovela, desde una tuerca hasta un edificio.

Los principios de la inserción de productos en una narrativa serial empiezan cuando *Colgate* realiza la primera radionovela y desde entonces ha sido frecuente ver diversos productos anunciarse subliminalmente y directamente en la narrativa serial. Estos productos forman parte del cotidiano de los personajes, incluso considerados por algunos guionistas como una práctica normal donde proporciona un realismo similar al mundo de los televidentes, el mundo del consumo.

El precio para insertar *merchadising* en las telenovelas brasileñas puede variar según la marca anunciadora, pero normalmente tiene un coste cuarenta por ciento más caro que un anuncio publicitario normal. Además, parte del presupuesto de una telenovela está basado en esta técnica de venta, luego todos los guionistas tienen que escribir escenas donde aparezcan productos a través del *merchandising*.

Hubo solamente un caso en toda la historia de la televisión brasileña en que un guionista se negó en escribir escenas con *merchandising* en una telenovela, ya que para él autor de “*Chega Mais*” (1980) la calidad de las historias en su época estaban bajísimas debido al gran número de diálogos con productos comercializados en el medio. Carlos Eduardo Novaes nunca más escribió otra telenovela en la *TV Globo*, puesto que el beneficio obtenido con la producción de la telenovela en cuestión resultó bastante bajo.

Otra forma de realizar el *merchandising* es “desde dentro hacia fuera”, esto es, cuando el canal de televisión crea un producto de consumo y se une a un fabricante para comercializarlo. Entonces empieza a obtener beneficio con productos creados a través de los programas televisivos, inventando desde la salsa de tomate “*Terra Nostra*” que retrataba los inmigrantes italianos en Brasil, o el esmalte para las uñas (MATTELART y MATTELART, 1987: 36-39/ MORALES MORANTE, 2008: 58).

Pero en España también existe otra forma, pues ya hay una empresa especializada en vender todos los artículos que aparecen en la tele a través de la página web *El Armario de la Tele*.<sup>32</sup>

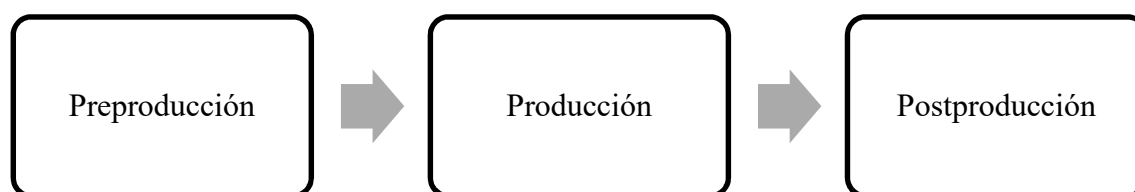
---

<sup>32</sup> Quienes somos. 2011. El Armario de la Tele. Madrid: El Armario de la Tele. Consultado en: <http://www.elarmariodelatele.com/quienes-somos> en noviembre de 2011.

## 2.5 - La Industria de la Ficción y el *Star System*

Existen tres etapas para la realización de una ficción serial televisiva antes de la emisión al público, son estas (FERNÁNDEZ DÍEZ y MARTÍNEZ ABADÍA, 1994: 45-49/ FILHO, 2001: 77):

**Tabla 8 - Etapas de la Ficción Serial Televisiva**



Fuente: Elaboración propia.

La preproducción: Esta es la etapa del planeamiento, por eso es la más larga, pues los profesionales analizarán el proyecto para realizar la producción, ya sea a través de una sinopsis o con los diez primeros capítulos ya escritos por el guionista. La escritura de los diez primeros capítulos es importante, ya que serán decisivos para que el público se enganche. Tras la aprobación empieza el planeamiento de la telenovela con cada sector.

La producción: esta es la etapa de ejecución, por eso casi todos los profesionales que componen el equipo estarán en escena. Ya no hay que planear mucho, una vez que en esta etapa se llevan a cabo las grabaciones solucionando lo que no se hubiera planeado.



La postproducción: la última etapa antes de la exhibición del capítulo; son pocos los profesionales que estarán involucrados, lo más importante es el montaje y la inserción de todos los efectos sonoros y visuales que una telenovela pueda requerir, incluyendo la apertura.

A través de estas tres etapas una telenovela es totalmente producida diariamente a lo largo de muchos meses. La industria de la ficción está compuesta por un gran número de personas y profesionales. Todo el presupuesto de una producción ficcional es casi siempre altísimo, al principio debido a un gran número de profesionales y también por la inversión en decorados y vestuario, así como todo el aparato técnico, que será utilizado para la realización de la telenovela.

La complejidad en la producción de una telenovela es gigantesca, puesto que se debe emitir diariamente, salvo los domingos, entre 30 a 40 minutos. Por eso es casi imposible que una telenovela tenga menos de 50 técnicos para su realización y esto sin contar los actores, pues con ellos superaría el número de 200 personas involucradas para la realización de cada episodio.

El equipo de realización de una telenovela es distinto al que se utiliza para el cine, precisamente porque la jerarquía cambia, la responsabilidad recae en las espaldas de otros profesionales. Lo que quiere decir que en el cine normalmente quién manda es el productor o el director. En una telenovela estos profesionales no deciden cómo se llevarán las grabaciones y tampoco el presupuesto para la realización de cada capítulo (ALENCAR, 2004: 72, 82-86)

Veamos paso a paso quienes son los profesionales que están detrás de este producto televisivo en seguida.

## 2.6 - Los Guionistas

Jamás nos olvidemos que son los escritores los que mandan a la hora de crear una historia. A través de ellos nace primeramente el argumento, esto es, la idea. Este profesional pasará el argumento y también la sinopsis al director de núcleo, quién decidirá la realización de la idea junto con el productor ejecutivo y el director general. En grandes industrias de televisión, como por ejemplo *Rede Globo* en Brasil, se hacen talleres donde nuevos talentos empiezan como colaboradores de los autores.

Muchos de los guionistas televisivos en la actualidad ya no son como los de antes: hoy día tienen un equipo, varios colaboradores que escriben escenas o se quedan fijos para escribir los diálogos de algunos de los personajes. Surge también la función del investigador o equipo de consultoría, que rápidamente puede resolver dudas del autor en cuanto a alguna temática, cultura, palabras o expresiones extranjeras que pretende incorporar en el texto para crear más veracidad.

Una vez que la idea haya sido aprobada, el guionista se reúne con la producción de contenidos, que está compuesta por profesionales dedicados a la investigación, que auxilian al guionista con cualquier dato necesario, y también los redactores colaboradores, que le ayudan en la escritura de diálogos o escenas específicas. A partir de ahí, empieza la escritura del guión a través de una escaleta que es el resumen de las escenas que habrán en cada capítulo.

Los guionistas que cuentan con colaboradores, a través de la escaleta delegarán en ellos una misión, y se puede trabajar de tres maneras:

- *Por Capítulo*: este método permite a los colaboradores escribir capítulos enteros, siendo responsabilidad del guionista solamente reescribir lo que no está de acuerdo.

- *Por Núcleo o Género*: el guionista da a los colaboradores la responsabilidad de escribir algunos personajes o en la creación de escenas cómicas o dramáticas.

- *Por Escena o Diálogo*: el guionista puede delegar a los colaboradores la escritura de algunas escenas o diálogos.

Los guionistas utilizan incluso, una especie de cartilla de lo que no se debe escribir de forma alguna en una telenovela y también secretos de como aumentar los números de audiencia a través de escenas específicas.<sup>33</sup> Algunos ejemplos son:

- Suicidio: está permanentemente prohibido en una telenovela. Tentativa de suicidio sólo está permitido si es para cambiar el rumbo de un personaje, si no está totalmente prohibido. El motivo principal para prohibir el suicidio en una ficción serial televisiva, es porque muchos espectadores considerarían este acto como solución o ejemplo al enfrentar un problema difícil en sus propias vidas.

- Bodas; siempre arrasan en audiencia, en una telenovela cuanto más casamientos hayan, mayor será la audiencia.

- Es recomendable que hayan besos en todos los capítulos.

- Nunca se puede dejar la heroína en duda entre dos amores durante mucho tiempo de la trama, el público interpreta esto como si ella no tuviera carácter y tampoco valores.

- En cada capítulo se deben alternar siempre las escenas románticas, comedia, drama y aventura, pero nunca repetir seguidamente los géneros, puesto que alterar los sentimientos del telespectador constantemente es lo que causa la emoción.

---

<sup>33</sup> VALLADARES, Ricardo. 16 de Julho de 1997. “Aula de Folhetim”. (In) Revista Veja. Edição 1.504. Ano 30. Nº 28. São Paulo: Editora Abril. Página 126-128.

- El villano debe ser divertido o irónico, y no puede sufrir solamente en el último capítulo de la telenovela, debe ser castigado durante toda la historia.

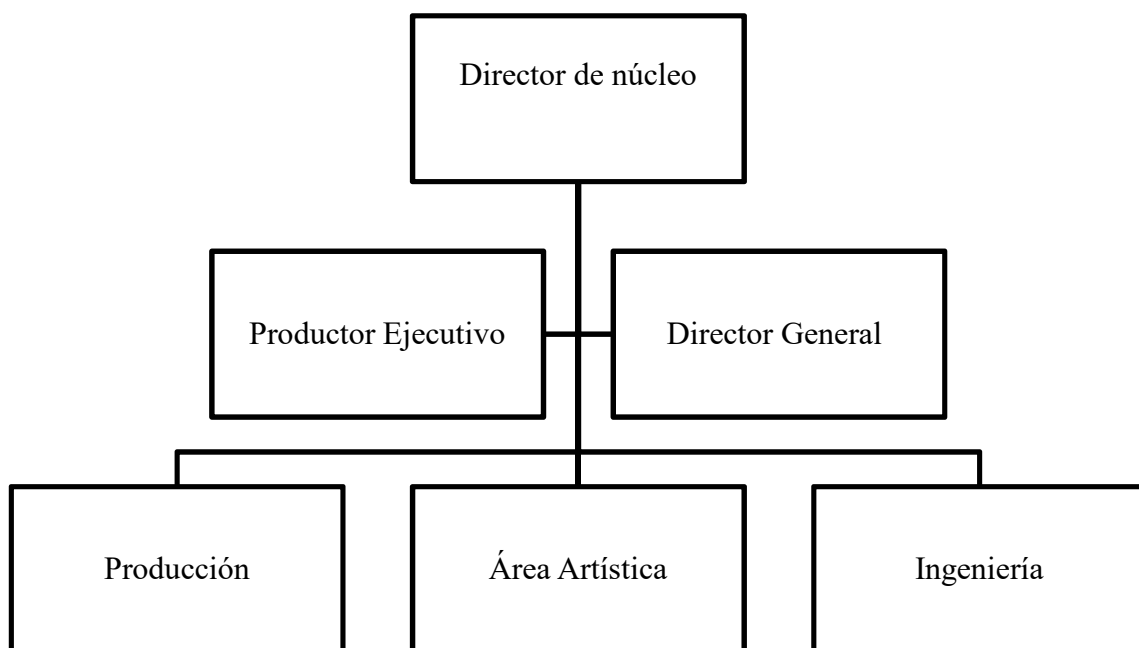
- Más de tres misterios en una telenovela puede confundir al telespectador.

- Muerte al principio de la telenovela sólo debe ocurrir si, posteriormente a ella, se da un largo salto en el tiempo en la historia. Ya en el transcurrir de la telenovela es un recurso para dar un nuevo rumbo a la historia, creando emoción y suspense.

## 2.7 - Los Técnicos

Una vez que el guionista termina el capítulo de la telenovela, son tres los profesionales que organizarán y aprobarán si lo que fue escrito es factiblemente producible o no, son estos:

**Tabla 9- Jerarquía de la Dirección de Núcleo**



Fuente: Elaboración propia.

Director de Núcleo:

Junto con el guionista define el lenguaje de la telenovela, participa activamente de la elección del elenco y es él quién será el responsable de todo el producto junto con la cúpula del canal de televisión (FILHO, 2001: 82).

Productor Ejecutivo:

Él es el líder de la producción, será el responsable de los presupuestos y cronogramas junto con la cúpula de la empresa. Está directamente relacionado con el asistente de dirección y el director, puesto que es el productor ejecutivo quién dictará lo que el director realizará o no, y cuando no es posible tal realización (presupuesto, equipamiento, etc.). El objetivo principal del productor ejecutivo es hacer que el producto sea finalizado lo más rápido posible, generando así un coste más bajo para la empresa productora (FILHO, 2001: 85).

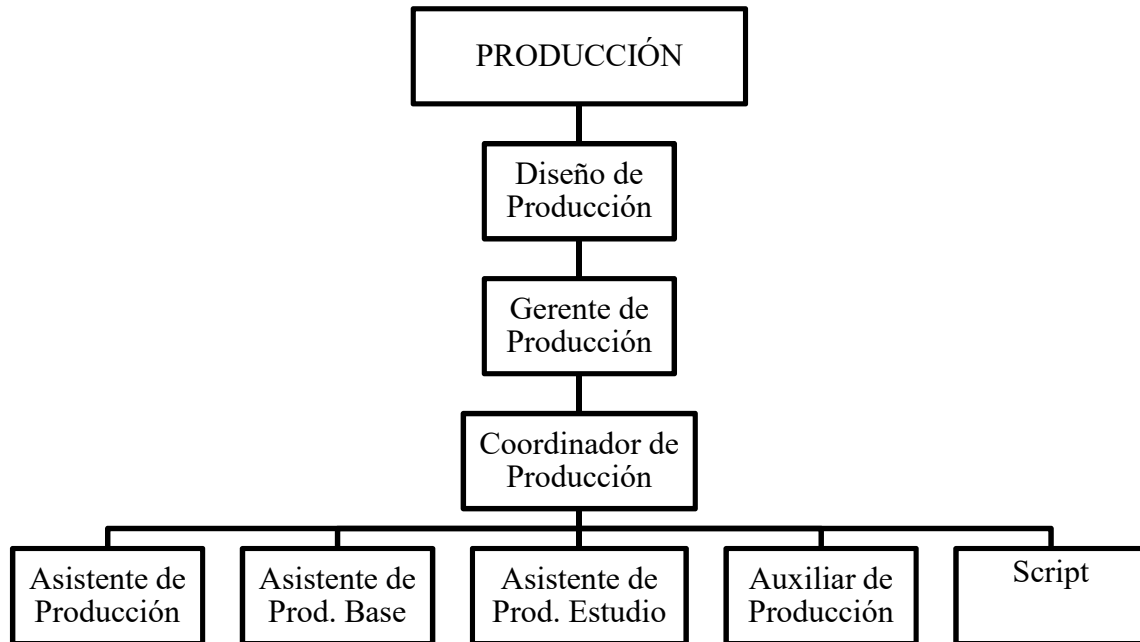
Director General:

Es el responsable de mantener la calidad artística y la armonía de la narrativa. Será él quién responderá al director de núcleo si algo sale mal. Este profesional define, junto con los responsables de cada sector (producción, área artística e ingeniería), lo que debe ser realizado según lo acordado anteriormente junto con el guionista y el director de núcleo.

Bajo las órdenes de estos tres profesionales se encuentran tres departamentos distintos para llevar a cabo la realización de la telenovela. Estos tres departamentos están compuestos por la producción, el área artístico y la ingeniería. Veamos lo que compete a cada uno de ellos dentro de una telenovela

## 2.7.1 - Producción

**Tabla 10- Jerarquía de la Producción**



Fuente: Elaboración propia.

Diseño de Producción:

Junto al gerente de producción adecuará el presupuesto para la realización del proyecto, y con el director central ajusta el programa de acuerdo con las directrices de la empresa.

Gerente de Producción:

Es el responsable de la confección del guión de grabación de la semana, y por consiguiente de toda la estrategia. Junto con el director de producción adecúa todos los

recursos materiales necesarios de las grabaciones, presupuesto y también el trabajo del equipo de producción de la telenovela.

Coordinador de Producción:

Además de definir la función operacional de los asistentes, establece la estrategia de grabación en el set, junto con el director y el script.

Asistente de Producción:

Es él quién agiliza toda la grabación. Pone en práctica todas las directrices del guión de grabación. Verifica todos los recursos necesarios para la grabación, como actores y también el equipo técnico para que todo sea realizado en el menor tiempo posible. Sustituye al coordinador de producción en su ausencia.

Asistente de Producción de Base:

Responsable de repasar todas las informaciones a todos los sectores de órdenes o nuevas estrategias para las grabaciones, también son los responsables de entregar los guiones a todos los actores así como al equipo técnico.

Asistente de Producción de Estudio:

Mantiene la disciplina dentro del estudio, escribe todas las informaciones en la claqueta y entrega el set a la producción en lo que se refiere al plan técnico-operacional.



## Auxiliar de Producción:

Este cargo es ocupado por una persona que está empezando, luego ayuda en todas las etapas de producción.

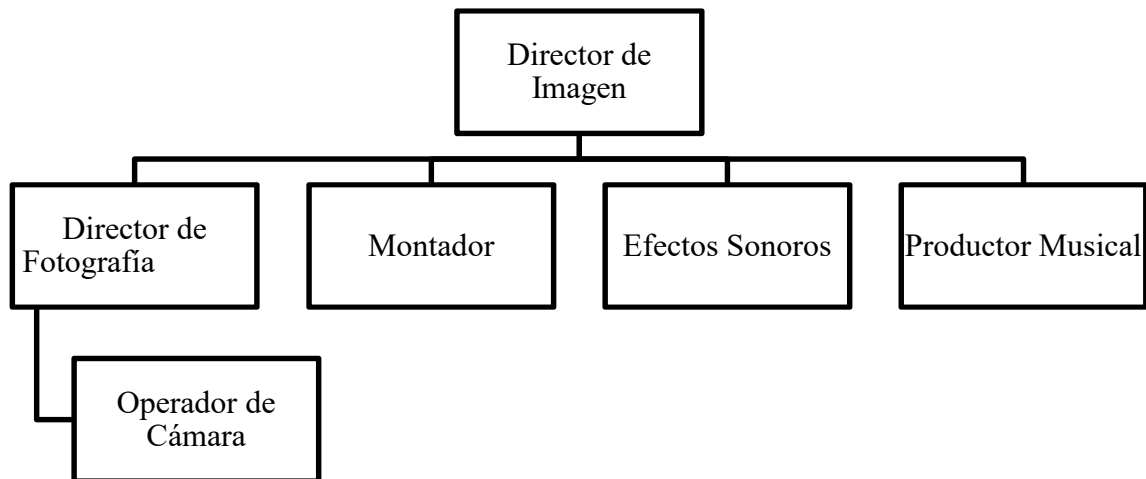
## Script:

Muchas veces la grabación de una escena puede seguir al día siguiente. Luego este profesional tiene que estar atento a todo lo que ocurre en las escenas, para dar continuidad a los escenarios, las ropas y la caracterización de los personajes, antes y durante las grabaciones. Un despiste de este profesional sólo será descubierto en el montaje y los superiores tendrán que evaluar si regrabar la escena.

Es necesario recordar que el departamento de producción cuenta con un equipo de soporte, que está compuesto por profesionales administrativos, de informática, seguridad, transporte, limpieza, efectos especiales, documentación, copias y telecomunicaciones. Además del soporte hay servicios que son prestados por terceros, o suministradores externos. Esas actividades comprenden: alquiler y venta de equipamientos y servicios electrónicos, alquiler de mesas y sillas, venta de material de construcción, asesoría de autónomos, emplazamientos, incluso de coches; asociaciones; servicios públicos, y comercio en general, como floristería, gráficas, bufés y restaurantes, ropas de segunda mano, tiendas de decoración, de ropa, de calzados y accesorios.

## 2.7.2 - Área Artística

**Tabla 11- Jerarquía de la Dirección de Imagen**



Fuente: Elaboración propia.

Director de Imagen:

Selecciona las imágenes y produce los efectos visuales necesarios, sugiere el posicionamiento de las cámaras y equipamientos para la grabación. Orienta todos los operadores de cámara explicando cómo será el plan.

Director de Fotografía:

Con la orientación del director de imagen, interpreta el guión con imágenes, manteniendo el nivel técnico y artístico durante toda la telenovela. Examina todos los escenarios y vestuarios, puesto que este especialista sabe lo que saldrá bien en la pantalla. En las grabaciones orienta los operadores de cámara, electricistas, maquinistas, así como

supervisa el trabajo del script y del maquillador, siempre desde el punto de vista fotográfico.

Operador de Cámara:

Opera la cámara bajo la orientación del director de imagen. Encuadra la escena, hace los enfoques, así como el zoom, esto es: todos los movimientos de cámara.

Editor o Montador:

Encargado de mezclar los segmentos de audio y vídeo grabados en las cintas, uniendo los planos de acuerdo con lo que fue trazado anteriormente. Normalmente este proceso es acompañado por el director y por el script.

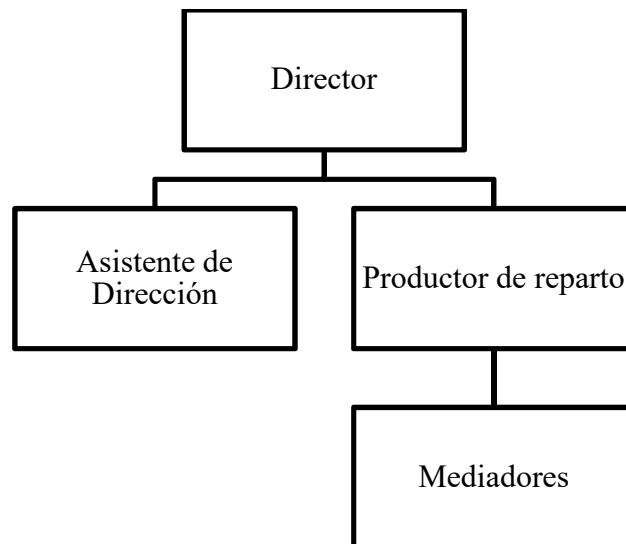
Efectos Sonoros:

Es responsable de la sonorización, inserta músicas y ruidos que son reforzados para dar más realismo a las escenas.

Productor Musical:

Al lado del director de núcleo y el director, este profesional se encargará de elegir las canciones que integrarán la banda sonora de la telenovela. También obtendrá las debidas autorizaciones de los compositores para que las canciones sean continuamente emitidas en las escenas de la telenovela. Ensaya orquestas desde la interpretación de las canciones hasta nuevas composiciones, para aportar más emoción a algunas escenas.

**Tabla 12- Jerarquía de la Dirección**



Fuente: Elaboración propia.

Director:

Estudia el guión para así dirigir los actores en las escenas, dando el tono necesario determinado por el director general.

Asistente de Dirección:

Auxilia al director en sus actividades, dándole todas las informaciones necesarias para que la escena sea grabada sin retraso, coordina todas las comunicaciones del director junto con el equipo técnico y el reparto. Supervisa cómo van todos los sectores visando el cumplimiento de lo que será grabado. También indica la entrada y salida de cada actor en la grabación, así como dirige a los figurantes en las escenas. También es de su responsabilidad, muchas veces, representar al director en el momento del montaje.

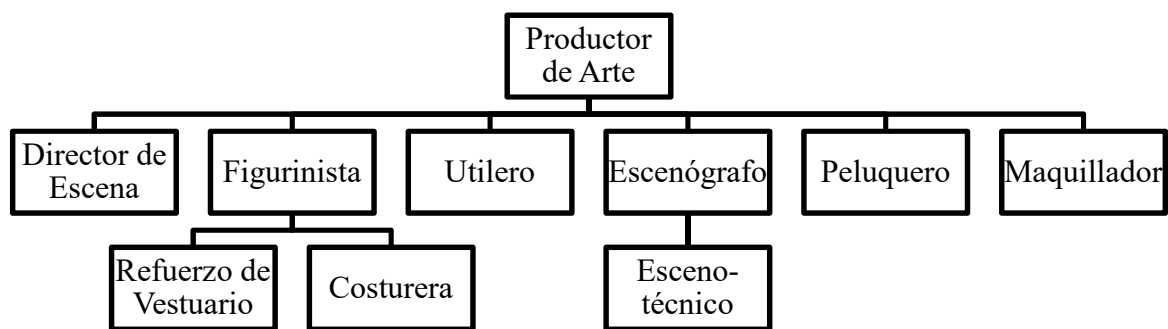
Productor de Reparto (casting):

Selecciona los actores para la composición del elenco.

Mediadores:

Los agentes o responsables de la agenda de los actores.

**Tabla 13 - Jerarquía de la Producción de Arte**



Fuente: Elaboración propia.

Productor de Arte:

Efectúa toda la búsqueda del material de los escenarios, figurines, decoración, costumbres, comportamientos, lenguaje, entre otros, con relación a la época, las circunstancias, la condición socioeconómica, al perfil de los personajes. Interactúa continuamente con el responsable de la investigación de texto realizada para el guionista.

Elabora los presupuestos, junto con el escenógrafo, el director de producción y el director de núcleo, velando por su cumplimiento. Selecciona las casas y el paisaje que serán utilizados en las grabaciones externas, así como los objetos que aparecerán en las escenas. Ayuda al director en caso de que haya algún fallo en la forma de hablar o en la forma de actuar de los personajes. Coordina las actividades del director de escena.

#### Director de Escena:

Realiza las solicitudes del director, del productor de arte y también del escenógrafo durante las grabaciones, haciendo las diligencias necesarias y poniendo en escena todos los objetos solicitados para la realización de la misma. A través del guión el director de escena debe leer cuales son los objetos necesarios, como por ejemplo cuando un personaje mata a otro con un cuchillo. Este profesional también tiene la responsabilidad de entregar los objetos que los actores y figurantes usarán en la escena.

#### Figurinista:

A partir de la sinopsis y de las reuniones de simulación, el figurinista crea los figurines y toda la caracterización de los personajes. Elabora los debidos presupuestos y se encarga de su cumplimiento. Crea o adapta los vestuarios y accesorios que serán utilizados por los actores y figurantes, selecciona el tejido y otros materiales que serán utilizados en la confección de las piezas y también de la caracterización, acompaña la ejecución de los modelos idealizados, así como el maquillaje y el peinado. Orienta a los asistentes, maquillador y peluquero en el desarrollo de la telenovela. Cuando es necesario, acompaña las grabaciones para garantizar la calidad final del figurín y de la caracterización de los personajes.

#### Refuerzo de Vestuario:

Ayuda a los actores y otros participantes en el vestuario. Se encarga de la conservación de la ropa, cuidando la limpieza, arreglos, planchado etc. Organiza el guardarropa y el acondicionamiento de los figurines en caso de viaje.

Costurera:

Confecciona ropas específicas para la telenovela, a partir de las ideas concebidas por el figurinista.

Maquillador:

Hace el maquillaje de los actores, adecuando a los personajes o las situaciones presentadas como accidentes, sangre, etc. Acompaña siempre las grabaciones para retocar a los actores caso de que sea necesario.

Peluquero:

Se encarga de los peinados de los actores, adecuándolos a los personajes, según las instrucciones dadas por el figurinista. No sólo hace peinados, sino también corta, tiñe, añade pelo falso o cuida las pelucas.

Escenógrafo:

Crea y diseña los decorados a partir de la sinopsis y de las informaciones obtenidas en las reuniones. Elabora el presupuesto de la escenografía junto al director general, al director de producción y al director de núcleo. Sigue los gastos y se encarga del cumplimiento de las partidas aprobadas en el presupuesto, así como la coordinación de

todo el montaje de los decorados necesarios para las escenas que se realizarán en el día. Aprueba junto al director general y también al productor de arte, los emplazamientos elegidos por la producción para grabar las escenas externas. Orienta los equipos involucrados en la creación, montaje y elaboración de los proyectos escenográficos. Dirige la preparación, montaje y remontaje de las diversas unidades del trabajo. Es un profesional que se traslada con frecuencia para acompañar a las grabaciones, las diversas etapas de ejecución del decorado ideado. Trabaja bajo presión para cumplir los plazos previstos en la creación de los decorados, así como el montaje para la grabación.

#### Escenotécnico:

Acompaña las etapas de construcción, montaje, acabado y mantenimiento de los decorados además de las ciudades escenográficas, controlando los plazos establecidos. Orienta e instruye a los ejecutantes durante todas las fases del montaje. Supervisa los decorados después de montados, verificando la concordancia con la calidad. Auxilia en la selección de los materiales necesarios para el montaje de los decorados.

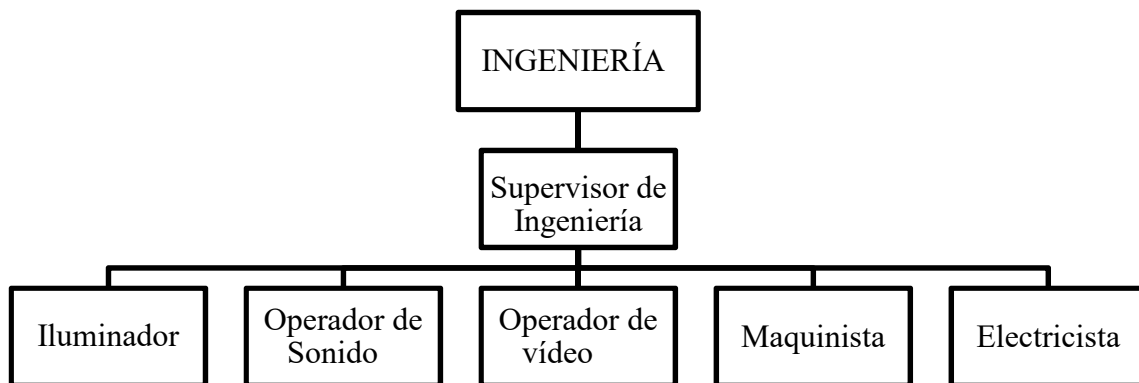
#### Utilero:

Sigue la orientación del escenógrafo y figurinista, para crear, transformar o duplicar algún objeto escenográfico y también para el vestuario, trabajando siempre bajo técnicas artesanales.



### 2.7.3 – Ingeniería

**Tabla 14- Jerarquía de la Ingeniería**



Fuente: Elaboración propia.

**Supervisor de Ingeniería:**

Facilita el soporte técnico necesario para aproximar los departamentos artístico, técnico y de producción. Es responsable del sector de equipamientos (cámara, luz y audio). Necesita estar actualizado en tecnología y proponer soluciones que viabilicen las escenas tanto en el ámbito artístico como en el económico.

**Operador de Vídeo y Edición:**

Opera los equipamientos de grabación y reproducción de vídeo y sonido, controla los niveles de las señales electrónicas pertinentes al proceso, utilizando estándares técnicos

para la grabación, reproducción, copias, montaje, sonorización, transmisión y exhibición. Cuida permanentemente la calidad técnica.

#### Operador de Sonido:

Monta y opera el equipamiento de audio que reproduce las bandas de audio para las grabaciones de la telenovela.

#### Iluminador:

Coordina y ejecuta la iluminación del programa, en el sentido de posibilitar la captación del lenguaje visual propuesto y analizado con la dirección artística. Elabora el plan de iluminación y opera el sistema de comando, de acuerdo con los matices del horario (día, tarde o noche), además de intentar transmitir una armonía cromática con los decorados y las ropas de los personajes, así como destacar a través de la luz todo el contenido dramático de la escena. Grande es la responsabilidad de este profesional, ya que la iluminación influye directamente en la calidad técnica y artística de la imagen. El director de fotografía también trabajará según la luz que haga el iluminador, intentando crear la idea propuesta inicialmente sin problemas y junto a su equipo.

### Maquinista:

Es el encargado de apoyar directamente a los operadores de cámara, asistentes de cámara y electricistas en lo que se refiere al material de maquinaria. Instala y opera equipamientos relacionados con la cámara.

### Electricista:

Responsable de vigilar, mantener e instalar adecuadamente el equipamiento eléctrico y de la iluminación de la telenovela, según las indicaciones del director de fotografía. Determina las especificaciones del generador que debe ser utilizado para el estudio y las grabaciones externas.



## **Parte II : La Ficción Serial Televisiva en el Mundo**



### **Capítulo 3 - El Mercado Mundial de la Telenovela**

### 3.1 - La Ficción Serial en Estados Unidos, Francia y Reino Unido

Este nuevo medio de comunicación, que inicialmente tan se limita a la transmisión de imágenes por ondas, estuvo bajo investigación de científicos de muchas nacionalidades distintas en todo el mundo desde el inicio del siglo XX: norteamericanos, ingleses, alemanes, rusos, canadienses, polacos etc. Pero oficialmente la televisión surge primero en Reino Unido, el año 1936 (TUNSTALL, 1983: 33); posteriormente en Estados Unidos, en 1939 <sup>34</sup> (FAUS BELAU, 1995: 183); en seguida Francia, 1945 <sup>35</sup> (D'ALMEIDA y DELPORTE, 2003: 153/ GAILLARD, 2012: 27); etc.

Por consiguiente, es normal que la ficción serial nazca primeramente en el mercado anglófono representado por los norteamericanos, ya que el otro representante del grupo lingüístico, en aquella fecha, Reino Unido, se niega rotundamente a producir dramaturgia televisiva serial durante algunos años. Por lo tanto, las *soap operas* empiezan a ser producidas en la cadena *DuMont* de Estados Unidos a partir de 1947, siendo "*A Woman to Remember*" el primer programa de ficción serial del mundo, que curiosamente nunca consiguió un *sponsor* y tampoco grandes audiencias (SQUIRRA, 1995: 25).

Esta información, de que "*Woman to Remember*" fue la primera telenovela, viene a ser contrastada por algunos autores quienes afirman que es "*Faraway Hill*" la primera telenovela norteamericana, igualmente producida por la cadena *DuMont*, el día dos de octubre de 1946. Es decir, un año antes de que "*Woman To Remember*" se estrenara en la televisión (MOORE; BENSMAN y DYKE, 2006: 36 /GERBASE, 2014: 41 /SANTIAGO, 2011: 6).

Sin embargo, la primera *soap opera* financiada por la empresa *Procter & Gamble*, "*Ma Perkins*", tampoco tuvo éxito. La empresa de jabón y productos de limpieza, *Procter & Gamble*, decide aún así mantener la estrategia de transponer antiguos éxitos de la radionovela añadiendo en su promoción *made-for-TV* en los medios de comunicación. Los géneros ficcionales televisivos no surgen para promocionar productos de higiene y

---

<sup>34</sup> En este año, en marzo para ser más precisos, se establece definitivamente la primera emisora *W2BS* (perteneciente a la *NBC* y también subsidiaria de la *RCA*) que presta un servicio televisivo regular en Nueva York.

<sup>35</sup> Los autores dicen que en 1931 surgen los primeros experimentos televisivos en Francia; en 1935 se realiza una transmisión bajo la ocupación alemana, pero es solamente en 1945 cuando realmente el gobierno inaugura la televisión, definiendo el sistema televisivo público, y promociona la venta de televisores por todo el país.



limpieza, pero estas empresas como *Procter & Gamble* o *Colgate-Palmolive* se apropiaron de ellas al financiarlas. Estas empresas aseguraron, tanto en América del Norte como en América Latina, el sostenimiento económico de toda la industria de la ficción radiofónica y televisiva de todos los mercados televisivos del mundo (ALLEN, 1985: 48-49, 122-123).

El objetivo esencial de estas empresas era atraer al público femenino, al ser este público, en aquellos tiempos, el principal protagonista del consumo familiar. De esta forma los anuncios presentaban esencialmente productos de higiene y limpieza, y a continuación, productos de belleza, electrodomésticos, tabacos, coches, alimentos etc., contribuyendo así, a través de la publicidad televisiva, al aumento del consumo en la mitad del siglo XX (LOPEZ-PUMAREJO, 1987: 69).

Lo interesante es que a partir de 1950 la televisión repetirá versiones televisivas de exitosas radionovelas para obtener un acercamiento e interés del público de la radio. Pero la producción de ficción televisiva serial no era solamente proveniente de guiones de la radio, ya que entre los títulos había guiones originales para la TV, como por ejemplo "*Search for Tomorrow*" y "*Love of Life*". Sin lugar a dudas, la primera industria televisiva de ficción serial nació en el mercado norteamericano, ya que en la década de los 50, en cuanto muchos países empezaban todavía a inaugurar sus televisiones, Estados Unidos ya había producido 35 *soap operas* (HAGEDORN, 1995: 37-38).

De hecho, podemos citar a las *soap operas* "*The First Hundred Year*", "*The Brighter Day*" y, por supuesto, "*Guiding Light*" que ha sido producida inicialmente para la radio desde 1937, y exhibida en la televisión a partir de 1952 por la cadena norteamericana CBS (CANTOR & PINGREE, 1986: 97-98).

Esta *soap opera*, además, es considerada hasta la actualidad como la más larga de la historia, ya que empieza en 1937 con la radio y su desenlace televisivo ocurrió el día 18 de septiembre de 2009.<sup>36</sup> Esta producción fue "*Guiding Light*",<sup>37</sup> que tuvo más de 18.000 episodios, aunque si contáramos desde el periodo de la radio, la *soap opera* tuvo una duración de setenta y dos años en antena (LE NAOUR, 2013: 17-18).

---

<sup>36</sup> Para más informaciones visitar la página web del canal. Consultado en: [http://www.cbs.com/daytime/guiding\\_light/](http://www.cbs.com/daytime/guiding_light/), en junio de 2009.

<sup>37</sup> EL PAÍS. 02/04/2009. "La telenovela más longeva se despide tras 72 años en pantalla." Madrid: PRISA. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/gente/telenovela/longeva/despide/72/anos/pantalla/elpepugen/20090402elpepugen\\_2/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/gente/telenovela/longeva/despide/72/anos/pantalla/elpepugen/20090402elpepugen_2/Tes?print=1), en junio 2009.

Por eso, quizás, la televisión norteamericana supo diferenciarse y tornarse una verdadera industria; hubo inversión para que en la década de los 50 la industrialización televisiva norteamericana estuviera en su auge, en una época en que muchos países ni siquiera tenían televisión o acababan de inaugurarlas. La diferencia del sistema televisivo norteamericano con los otros países es que producían copias de la obra televisiva en película, para posteriormente emitir el programa en varias de las cadenas en todo el territorio de Estados Unidos. Además, este recurso de copiar varios programas en película tenía como objetivo facilitar las ventas al exterior, con el apoyo de la industria de *Hollywood* (GARCÍA DE CASTRO, 2002: 22/ ÁLVAREZ BERCIANO, 1999: 45).

El sistema de los programas televisivos norteamericanos está dividido claramente entre un mercado televisivo que se dedica a la difusión y otro distinto que solamente realiza la producción del programa televisivo. A través de una ley antimonopolio el mercado de los programas televisivos en Estados Unidos se encuentra en las manos de los productores de *Hollywood*.<sup>38</sup>

Por lo tanto, la legislación impide que los estudios fuesen propietarios de cadenas televisivas y al mismo tiempo no se permite que los canales televisivos sean productores de gran parte de la programación, generando así un vínculo de dependencia entre las dos industrias audiovisuales (CONTRERAS y PALACIO, 2003: 108-109).

En contrapartida, Francia como Estados Unidos (y otros países) también entra en contradicción, al nombrar la primera ficción serial televisiva. Por un lado, estrena su primera ficción televisiva serial para el público adulto, "*L'Agence Nostradamus*"<sup>39</sup> en el inicio 1950, cuatro años después que se estrenara "*Faraway Hill*" en Estados Unidos.

Estas ficciones seriales realizadas en Francia, o mejor dicho *les feuilletons télévisés*, fueron un experimento a consecuencia de una alta producción de teleteatros desde el inicio de la televisión. Los *feuilletons* tenían incluso un horario fijo en la programación diaria, 12h45 y 20h15, además tenían una duración de trece a quince minutos de duración, mientras las series y *feuilletons* norteamericanos e ingleses duraban sesenta minutos (BENASSI, 2000: 30-31).

---

<sup>38</sup> CONTRERAS, José Miguel. 22/11/1988. Un episodio de una serie de televisión en EEUU cuesta entre 50 y 300 millones. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/diario/1988/11/22/radiotv/596156405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/11/22/radiotv/596156405_850215.html), en agosto de 2012.

<sup>39</sup> INA. 1950. *L'Agence Nostradamus*. Paris: INA. Consultado y disponible en: <http://www.ina.fr/PackVOD/PACK284617314>, en agosto de 2015.

Lo más interesante en la diferencia con la *soap opera* norteamericana es que en Francia las ficciones televisivas seriales, como "*Les Aventures de Télévisius*" (1949) y "*Les Aventures de Jacky*" (1952), estuvieron destinadas inicialmente al público infantil y no al público femenino como en Estados Unidos. Pero enseguida, en los años 50 y 60, se estrenaron ficciones seriales dedicadas al público adulto, como por ejemplo, "*Monsieur K*", "*Si C'était Vous*", etc (SAUVAGE y VEYRAT-MASSON, 2012: 53).

Posteriormente tiene lugar en Francia a la vez que en el Reino Unido, el estreno de la primera ficción televisiva serial a través de la BBC. "*Little Woman*" La primera serie británica, estuvo dedicada al público infantil; se estrenó en diciembre de 1950 y estuvo en antena hasta enero de 1951. La primera dedicada a los adultos fue "*The Warden*", que estuvo en antena desde mayo hasta junio de 1951 en el primetime de la BBC (COOKE, 2003: 18).

Sin embargo, "*The Groves*" es la primera *soap opera* inglesa que el ente público inglés mantuvo en antena desde 1954 hasta 1957. Curiosamente es durante este periodo cuando el sistema económico de la televisión inglesa cambiará, pues Reino Unido concede licencias televisivas para la creación de cadenas privadas a partir de 1955, momento en que la BBC ya tenía su primera *soap opera* en la programación durante un año (HOBSON, 2003: 11).

A continuación, cinco años después, empieza la primera gran batalla de las *soap operas* en Reino Unido, quizás hasta incluso la primera guerra televisiva de toda Europa, ya que el canal privado inglés ITV empieza a emitir la primera *soap opera* "*Coronation Street*" a partir de 1960, siendo toda una institución para los ingleses en la actualidad, pues pues todavía se está emitiendo<sup>40</sup> (HENDY, 2003: 8-9).

El año siguiente, 1961, Francia emite "*Les Temps des Copains*", una ficción televisiva serial que tuvo 115 capítulos con 15 minutos de duración cada episodio. Es interesante notar que Francia produce desde el inicio de la televisión, ficción televisiva pero más aproximada al formato de la telenovela, para posteriormente incluir también en su producción el formato de la *soap opera*, como por ejemplo, "*Janique Aimée*" (1963), "*Thierry, La Fondre*" (1963), "*Les Santes Chériés*" (1965-1970) y "*Vive la Vie*" (1966-1969) (LE NAOUR, 2013: 21).

---

<sup>40</sup> Para más información, véase: <http://www.itv.com/Soaps/coronationstreet/default.html>, consultado en 2007.

Dirección nueva de la *soap opera* Coronation Street: <http://www.itv.com/coronationstreet>, consultado en 2014.

En los años 60 las *soap operas* norteamericanas tuvieron un éxito como nunca jamás, entre ellos, "*General Hospital*", "*Another World*" y "*Days of our Lives*". Pero es interesante que en esta década solamente fueron producidas diez *soap operas*, una señal del cansancio de la audiencia y la estagnación (esta palabra no tiene traducción al español) del público. Así, hay en Francia una interrupción dando preferencia a la producción más artesanal de las miniseries (BIANCHI, 1990: 93).

Por eso mismo, en la década de los 70 hay otro cambio, ya que la industria televisiva norteamericana influénciase también por el mercado editorial al transponer libros con éxito de venta para las pantallas televisivas. Esta nueva forma de concebir la ficción serial, uniéndose al mercado editorial, tuvo inspiración en la exitosa *soap opera* inglesa "*The Forsyte Saga*" producida por la BBC. En Francia la *soap* inglesa fue emitida en 1970 y fue la primera ficción televisiva que consideran dentro del género de *soap opera*, la de larga saga familiar que desarrolla su narrativa entre muchas generaciones y décadas (BIANCHI, 1990: 92).

El mercado norteamericano en la década de los 70 produce también las sagas familiares, además, una de las *soap opera* norteamericana más conocida por el público internacional, "*Dallas*", y en los años 80 sigue con otras sagas televisivas, cosechando éxitos mundiales, como por ejemplo, "*Dynasty*" y "*Falcon Crest*" (HAGEDORN, 1995: 38-39).

El mercado anglófono, como siempre, tiene a Reino Unido como competidor, pues también cosecha éxitos mundiales con algunas de sus *soap operas* como por ejemplo "*Emmerdale*" y "*EastEnders*". En contrapartida, según el autor Jean Bianchi, Francia es un mercado en que la ficción televisiva serial está sin aliento, ya que posteriormente a la interrupción, vuelve a producir *feuilletons*, influenciada por el éxito de las *soap opera* anglófonas, como por ejemplo "*Studio-Folies*" (FR3, 1987-1988), "*Rue Carnot*" (Canal Plus, 1987) o "*Voisin, Voisine*" (La Cinq, 1988) (BIANCHI, 1990: 93).

En los 90 había terminado la producción de todas las *soap opera* norteamericanas mundialmente conocidas, pero ni por eso desaparecen de la pantalla mundial, los ejemplos son "*Melrose Place*", "*Sister*" y por supuesto "*Beverly Hills, 90201*", conocida en España como "*Sensación de Vivir*" y en Brasil como "*Barrados no Baile*" (LE NAOUR, 2004: 19).

Al principio del siglo XXI, el formato de la *soap opera* empieza a ser finalmente producido en Francia. El título de este *feuilleton* es "*Plus Belle la Vie*", se ha estrenado el día treinta de agosto de 2004, y ya pasa de los dos mil episodios emitidos, continuando en antena hasta el día de hoy, es decir, más de diez años en el aire (LE NAOUR, 2004: 33).

En 2009 dos largas *soap operas* fueron canceladas en Estados Unidos: "*Guiding Light*" y "*As the World Turns*", la primera llevaba 72 años en antena, la segunda tenía 54 años, además de haber sido un hito en la historia. La última *soap opera* financiada por la compañía *Procter & Gamble* que aun se emitía en la televisión.<sup>41</sup>

En Francia pasa lo contrario, pues a través del éxito alcanzado por la ficción serial "*Plus Belle la Vie*", se realiza incluso un *spin-off*<sup>42</sup> titulado "*Une Vie en Nord*"<sup>43</sup> en 2013<sup>44</sup>. Este título era un telefilm que narraba un episodio en la vida de dos de los personajes (*Rudy* y *Ninon*) de la serie televisiva francesa más longeva de la trayectoria de la ficción serial televisiva en Francia. Por consiguiente, el mercado televisivo francés está plagado de ficciones televisivas seriales; por citar algunas de ellas:

Contrariamente a lo que se piensa, las *soap operas* norteamericanas en la actualidad están cada vez más presentes en el *primetime* de la pantalla televisiva y menos en el horario de la sobremesa. Lo que pasa es que este formato, al tratarse de una narrativa sin fin, es un producto que no agarra al nuevo televidente con facilidad, por lo tanto, el mercado anglófono apuesta desde entonces por la producción de series que al emitir en distintas ficciones seriales cada noche, tienen mayor posibilidad de atraer a los televidentes.

Los casos son demasiados para citarlos todos de forma exacta, aunque a modo de ejemplo, podemos citar algunas de estas ficciones seriales televisivas anglófonas conocidas en todo el mundo: "*Twin Peaks*", "*24*", "*Sexo en Nueva York*", "*The X-Files*", "*House*", "*Grey's Anatomy*", "*Queer as Folk*", "*Mujeres Desesperadas*", "*Breaking Bad*",

---

<sup>41</sup> CARTER, Bill y STELTER, Brian. 08/12/2009. CBS cancels 'As the World Turns', Procter & Gamble's last soap. New York: New York Times. Consultado en: [http://www.nytimes.com/2009/12/09/arts/television/09soap.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/12/09/arts/television/09soap.html?_r=0), disponible en 2014.

Versión impresa de la fuente publicada en el día 09/12/2009 en la página C1.

<sup>42</sup> Proyecto televisivo que se deriva a partir de otro, dando énfasis a la vida de personajes de la serie anterior que no fueron profundizados, aunque puede ser la continuidad de una serie finalizada o apenas un episodio especial. A modo de ejemplo, en España, se puede citar "*Siete Vidas*" que se extendió en la serie "*Aída*", en otras palabras, "*Aída*" retrataba con más profundidad la peculiar vida de la dependiente de "*Siete Vidas*".

<sup>44</sup> TELFRANCE. 2013. Une vie en Nord. Paris: Nerim. Consultado en: <http://www.telfrance.fr/programmes/une-vie-en-nord/>, en agosto de 2014.

*"Mad Men", "Buffy - Cazavampiros", "Dos Metros Bajo Tierra", "True Blood", "CSI", "Perdidos", "The Soprano", "Juego de Tronos" y etc.*

En resumen, es posible comprobar que todos los mercados televisivos, en este caso de Estados Unidos, Francia y Reino Unido, producen y emiten narrativas seriales televisivas desde el momento que la televisión es inaugurada. Salvo Reino Unido que sigue luchando en un primer instante, para entregar al televidente ficciones seriales. Un poco antes del comienzo de la televisión privada, el ente público inglés empieza a producirlo. Es decir, en el mundo occidental, la serialidad televisiva es una constante como contenido de entretenimiento en la programación televisiva.

No obstante, si la trayectoria de la ficción serial televisiva en el mundo occidental es aún desconocida, la del mundo oriental es una incógnita para muchos investigadores y estudiantes que se dedican a las Ciencias de la Información.

Veamos a seguir viendo como la ficción serial televisiva actúa en dos mercados televisivos del mundo oriental, para por fin, analizar la trayectoria de este tipo de contenido televisivo en las industrias latinoamericanas, y en algunos países iberoamericanos.

### 3.2 – El Mercado Asiático

En el mercado asiático, la ficción televisiva serial también está presente en países culturalmente tan diversos como China (ROFEL, 1995: 301), Corea (LEE y CHO, 2003: 482), Indonesia (KITLEY, 2000: 146-177), India (DAS, 1995: 173) etc, pero se puede decir que Corea del Sur es uno de los grandes productores en el *format trade* (mercado de los formatos) de toda Asia.

Es decir, Corea del Sur vende el formato de las series, su *copyright* para otro país que lo adapta con una producción local y una libertad bien definida a través del contrato de venta. Los mercados donde más negocios tienen son: primero Japón (por su poder económico), Taiwán, Hong Kong y Singapur.

Nunca se puede olvidar que cada narrativa estará de acuerdo con sus modales, y cada nación reacciona de una forma distinta al contenido transnacional cuando es exhibido en su pantalla. El fenómeno de la ficción televisiva serial es una auténtica movilización de la sociedad, como por ejemplo, en la India de la década de los 80 donde el ochenta y cinco por ciento de la población siguió las historias del *Ramayana*, generando entre los televidentes una verdadera adoración a los actores, como si fueran los mismos dioses de dicha doctrina religiosa.<sup>45</sup>

El mercado chino es un gran problema, puesto que hay un proteccionismo y una censura sin precedentes en la región asiática. Lo que hacen los surcoreanos si no consiguen vender directamente a China, es primeramente vender a Singapur, que hace posteriormente el negocio con el gigante asiático.

Además, las productoras de Corea tienen una especial atención con los 1,3 millones de coreanos que inmigraron hacia Estados Unidos y también hacia los norcoreanos que viven bajo la dictadura comunista de Kim Jong-II (que consiguen las telenovelas y series a través del mercado negro). El segundo mercado más importante está formado por Tailandia, Filipinas, Malasia y Vietnam (MARTEL, 2011: 274-275).

---

<sup>45</sup> BURCH, Jonathan. 23/04/2008. "Afghan ministry in a lather over Indian soaps". London: Reuters. Consultado en: <http://www.reuters.com/article/televisionNews/idUSISL3222420080424>, en abril 2008.

### 3.2.1 - Tailandia

Entonces, tomemos como ejemplo a Tailandia, país localizado en el sudeste asiático y donde se inaugura la televisión en el año 1955, la primera televisión inaugurada en esta región asiática (RAO, 2006: 299). Tailandia ha sido un mercado televisivo en el cual las agencias norteamericanas y europeas estuvieron presentes para negociar con India y China, pues estas dos últimas solamente abrieron sus mercados en la década de los 80 y 90 respectivamente (SINCLAIR, 2012: 112).

**Tabla 15 - Canales de Television en Tailandia**

<i>Canal</i>	<i>Propietarios</i>	<i>Status</i>
Canal 3	Mass Communication Organization of Thailand	Operado por concesionario
Canal 5	Royal Thai Army	Militar comercial
Canal 7 - Bangkok Broadcast & TV Co.	Royal Thai Army	Operado por concesionario
Canal 9 - Modernine TV	Mass Communication Organization of Thailand	Público
Canal 11 - NBT	Public Relations Department	Público
PBS	Public Broadcast Service	Público
UBC	United Broadcasting Corp. Plc.	TV bajo suscripción

Fuente: Elaboración propia.

En la actualidad coexisten seis canales de televisión en abierto y un operador de TV por cable. Todos funcionan bajo control de licencias concedidas por el gobierno. Estos seis canales en abierto, todos en la actualidad son públicos (LEWIS, 2003: 63-64), son ellos:



- *Canal 3 (TV3 - 1970)* <sup>46</sup>
- *Canal 5 (Royal Thai Army Radio & Television - 1958)* <sup>47</sup>
- *Canal 7 (Bangkok Broadcast & TV Co - 1967),* <sup>48</sup>
- *Canal 9 (Modernine TV – 1955),* <sup>49</sup>
- *Canal 11 (NBT - National Broadcast Television)* <sup>50</sup>
- *Thai PBS (Thai Public Broadcasting Service - 1992),* <sup>51</sup>

La última cadena privada de Tailandia finalizó sus emisiones el año 2008, después de las revueltas sobrevenidas en el país durante aquel año. De este cierre se deriva una noticia, que parador qué el Estado intervino el canal privado:

Este Martes finalizó su toma de posesión de la única estación de televisión privada del país instalado por el gobierno militar de Tailandia, en sustitución de su programación regular con documentales sobre la familia real. El gobierno tomó el control de la *ITV* en marzo del año pasado y había permitido que permaneciera en el aire con su programación normal. Pero el martes, los programas regulares se retiraron cuando una nueva ley entró en vigor dando el poder del gobierno para revisar completamente la estación en una cadena pública sin comerciales.

*ITV* es una de las víctimas más visibles de los esfuerzos de los militares para acabar con el legado del primer ministro depuesto Thaksin Shinawatra, cuya firma de telecomunicaciones *Shin Corp* poseía una participación del 53 por ciento en la estación. La familia de Thaksin vendió *Shin Corp* para vinculada estatales *Temasek Holdings* de Singapur hace dos años, en un acuerdo que provocó un escándalo público que finalmente llevan al golpe de Estado en septiembre de 2006.

Después del golpe, la estación de televisión perdió una batalla legal sobre la cantidad de contenido de noticias que estaba obligado a proporcionar, y fue sancionado con una multa de 100 mil millones de baht (tres mil millones de dólares). Como la estación no pudo pagar, el

<sup>46</sup> Para más informaciones, consultar la página de Canal 3: <http://www.tv3.co.th/index2.php>

<sup>47</sup> Para más informaciones, consultar la página de Canal 5: <http://www.tv5.co.th>

<sup>48</sup> Para más informaciones, consultar la página de Canal 7: <http://www.ch7.com/>

<sup>49</sup> Para más informaciones, consultar la página de MCOT: <http://www.mcot.net/>

<sup>50</sup> Para más informaciones, consultar la página de Canal 11: <http://tv11.prd.go.th>

<sup>51</sup> Para más informaciones, consultar la página de PBS: <http://www.thaipbs.or.th/>

Anteriormente, PBS, se llamaba ITV y pertenecía a un grupo mediático de Singapur llamada ITC: <http://www.itv.co.th/>

gobierno se hizo cargo y la renombró *Tailandia Independent Television (TITV)*. Dhipawadee Meksawan, el ministro adjunto a la oficina del primer ministro, dijo que un nuevo consejo de administración se encarga de la creación de la programación de la emisora, que me dijo que sería el modelo de la *BBC*.

'Los medios de difusión públicos están destinados a mejorar la moral y la ética de la nación. Me gustaría que la sociedad diera esta oportunidad porque la radiodifusión pública no tiene precedentes en Tailandia', dijo a los periodistas. La toma de control provocó una protesta entre los 800 empleados de la estación, cuyo futuro se quedó en duda, mientras que los accionistas han amenazado con acciones legales. Grupos de libertad de prensa también se preocupan de que la toma de control va a destruir la poca información independiente existente en las ondas de la nación, que son controlados en gran medida por los militares y el gobierno <sup>52</sup>

Es decir, en la actualidad Tailandia ha vuelto al sistema televisivo público. Sin embargo, el mercado de la TV por cable es completamente distinto, pues

En la actualidad, la *UBC* es el único proveedor nacional de servicios de televisión de pago en Tailandia. Sin embargo, ninguna disposición reglamentaria protege esta posición de liderazgo en el campo de la televisión de pago, y la compañía continuará probablemente para limpiar los recién llegados ataques. *World Star Television*, por ejemplo, ha anunciado su intención de lanzar un ramo de tres canales de *MMDS* en Tailandia. Otra empresa de televisión de pago encabezada por *Thai Sky* dejó de emitir en 1997.

En 1996, la *Organización de Masas de Comunicaciones de Tailandia (MCOT)* también se concedió una licencia de televisión de pago a otras dos empresas, pero por ahora no se ha formado un proyecto preliminar o compromiso concreto en este sector. El Departamento de Relaciones Pública (*PRD*) proporciona licencias de explotación anuales; varios han sido otorgados a los operadores de TV de pago por cable, 78 están activos en la actualidad (RAO, 2006: 338).

De esta forma, por supuesto que no es difícil entender por qué las ficciones seriales televisivas son emitidas solamente por los canales públicos. Estas telenovelas tailandesas tienen una vida media de 30 a 50 capítulos, con finales muy bien definidos. Por lo tanto, la denominación *soap operas*, que les dan muchos autores ingleses y norteamericanos es al parecer equivocada, ya que su perfil está en grave contradicción con la definición de las mismas (CORNWELL-SMITH, 2008: 238).

En cuanto al mercado televisivo tailandés, durante décadas, el *Canal 7 (Bangkok Broadcasting & TV Co. Ltd.)*, <sup>53</sup> consiguió mantenerse como líder de audiencia durante

---

<sup>52</sup> AFP. 13/01/2008. Thai government takes over Temasek's ITV. Singapur: SDP. Consultado en: [http://yoursdp.org/news/thai\\_government\\_takes\\_over\\_temasek\\_s\\_itv/2008-01-13-37](http://yoursdp.org/news/thai_government_takes_over_temasek_s_itv/2008-01-13-37), en abril de 2014.

<sup>53</sup> Para más informaciones consultar la página web oficial del Canal 7: <http://www.ch7.com/website/>

décadas al producir sus propias telenovelas, pero esto no quiere decir que otros canales como por ejemplo *Channel 3* <sup>54</sup> (CORNWELL-SMITH, 2008: 240) no las produjeran e intentaran quitar audiencia al líder.

No cabe duda de que las telenovelas son responsables de las mayores audiencias en los canales televisivos de Tailandia, según la investigadora Ellen London

La televisión tailandesa cuenta con dos posibilidades de visualización local y de cable en una variedad de idiomas. Series de televisión y el cine estadounidense; programas de tele realidad; cobertura de deportes internacionales; dibujos animados japoneses; y dramas y *soap operas* chinas y tailandesas son las opciones más populares del pueblo tailandés (LONDON, 2008: 114).

En torno a estas ficciones seriales están otros productos mediáticos: revistas especializadas, compact disc, artículos infantiles, noticias en otros programas televisivos o en los periódicos e, incluso, la venta de productos alimenticios o de belleza. Es decir, nada distinto del mundo occidental.

Al remontar los orígenes de las telenovelas asiáticas, se encuentra como ancestro directo la literatura épica y el folclore popular, como es el caso del famoso *Ramayana*, con sus clásicos arquetipos del bueno contra el malo, de lo bello contra lo feo, de la luz contra lo oscuro. La temática es más similar a la mexicana, por eso los guiones tienen, en su gran mayoría como base, la virginidad de la heroína, sean las narrativas romances históricos, rurales, juveniles, urbanos o modernos.

Las historias giran siempre en torno al ambiente familiar y tienen como gran pilar la cuestión amorosa. Las telenovelas retratan a la mujer de diversas formas, ahora más aún con la occidentalización del mundo. Pero la virginidad sigue siendo un tabú, y continúa siendo vista como lo más sagrado que tiene una mujer.

En algunas historias, por ejemplo, el padre se libera de una deuda entregando la virginidad de su hija al prestamista. Sin embargo, la situación de la mujer viene siendo reflejada, poco a poco, desde una óptica cada vez más occidentalizada. La mujer independiente todavía sigue siendo vista como algo extraño, y es caracterizada como una mujer de carácter fuerte, pero las amantes que antes eran vistas como algo normal, ya que la sociedad antigua tailandesa aceptaba la poligamia, han cambiado de estatus y ahora, con

---

<sup>54</sup> Si deseas más informaciones consultar la página del Canal 3: <http://www.tv3.co.th/index2.php>

la progresiva occidentalización de los medios, pasan a ser vistas como demoledoras de matrimonios (KAEWTHEP, 2006: 189-205).

La “*oestoxicación*”<sup>55</sup> está muy presente en el mercado televisivo del sureste asiático del cual forma parte Tailandia, una región que tiene en su gran mayoría el mismo tipo de programación televisiva, dominada principalmente por las telenovelas, los *talk shows* y los videos musicales (SOUCHOU, 2000: 62).

---

<sup>55</sup> En inglés *Westoxication*, término usado para denominar la invasión de contenidos culturales occidentales.

### **3.3 – El Mercado Árabe**

De la misma manera que en el mercado asiático, los países árabes también tienen un espacio reservado en su programación para la ficción serial televisiva, como por ejemplo en las televisiones de Jordania, Siria, Egipto, Marruecos etc. Veamos el mercado de la ficción televisiva serial en Egipto.

### 3.3.1 - Egipto

La televisión en Egipto empieza en julio de 1960, a través de un sistema estatal, y desde sus principios produce ficción serial televisiva. Sin ninguna duda, Egipto es uno de los grandes productores de televisión para todo el mundo árabe. Todo empieza en julio de 1960, cuando se implanta la televisión. Incluso, Egipto tiene una trayectoria distinta a la de otros países, pues conoce la ficción a través de la televisión pública, pero a partir de 1973 se crean empresas privadas que se dedican a la producción audiovisual, exclusivamente para el mercado televisivo árabe (GUAAYBESS, 2005: 125-126).

En otras palabras,

Para los egipcios, las dos últimas décadas [80 y 90] del siglo XX trajeron transformaciones radicales en la vida cotidiana. El *infītah* o 'políticas de puertas abiertas', que comenzó en la década de 1970 revirtieron el proceso de nacionalización, (...) con la llamada apertura económica, las apelaciones ideológicas a la unidad árabe y el socialismo también terminaron. Egipto se abrió a la inversión extranjera, regresando al país terratenientes y empresarios, bajo una enorme presencia del gobierno estadounidense, y de las empresas multinacionales, lo que hace especialmente visible en el mundo de consumo de lo que se conoce por el nombre de globalización (ABU-LUGHOD, 2005: 135).

Egipto realmente es distinto a todos los sistemas televisivos europeos y norteamericanos, pues tiene un mercado televisivo interno nada liberal, a través de un sistema de monopolio que solamente crece gracias a la inversión privada de dos productores de cine, el kuwaití Ahmed El Cheriane y el palestino Ryad Al Ariane, que empiezan a producir ficción televisiva serial para todo el mercado árabe (EMARY, 1996: 252)

En la industria de la ficción televisiva es el único país que consigue exportar más de 300 horas de contenido al año para todo el mercado árabe durante las dos primeras décadas. Además, esta cifra solamente se altera en 1979, cuando el país llega a un acuerdo de paz con Israel; por consiguiente el mundo árabe rechaza por motivos políticos los programas televisivos producidos en Egipto, en otras palabras, boicot, una situación que tardó una década en normalizarse (AMIN, 1996: 110).

Las telenovelas egipcias, o como denominan ellos, los *Mousalets o Musalsalat*, son así llamadas por el hecho de que, además de usar y abusar del melodrama, tienen una

duración media de 20 a 30 capítulos, por lo cual, según la definición de los distintos formatos ficcionales, no pueden ser calificadas como *soap operas* (ABU-LUGHOD, 2002a: 116).

Sus ficciones televisivas son grandes producciones y por eso tienen un gran valor cultural para los egipcios y todo el mercado árabe, incluso los *mousalets* podrían compararse al fenómeno de las telenovelas en América Latina. Además de vender todo lo que se pueda imaginar, como cualquier otra ficción televisiva diaria en el mundo, también tienen la capacidad de persuadir a los televidentes en cuanto a temas políticos, sociales y religiosos.

Lógicamente, las telenovelas egipcias y de todo el mundo árabe retratan la sociedad en la que son producidas, de ahí el papel de subordinación de la mujer al hombre, de acuerdo con las leyes del Islam (BLUMENTHAL, 1997: 88-89). La sociedad egipcia, aun habiendo sufrido una extrema occidentalización en las últimas décadas, no deja de exhibir telenovelas acordes a los preceptos religiosos del país y al papel asignado a cada individuo dentro de la familia musulmana (ABU-LUGHOD: 2002b, 311-323).

Cuando una telenovela en el mundo árabe no predica estrictamente los valores musulmanes, puede llegar a causar efectos inesperados, como fue el caso en Arabia Saudita en el año 2008 después de emitir dos telenovelas turcas “*Nour*” y “*Sanawat Ad-Dayaa*”. Estas dos telenovelas, que no tuvieron ningún éxito en su país de origen, desataron furor cuando fueron dobladas para su venta al mercado sirio-árabe, permitiendo un doblaje del árabe aún más coloquial que el árabe clásico, y alcanzaron un gran índice de audiencia en los distintos países donde fueron emitidas. En el caso de Arabia Saudita, estas dos telenovelas fueron emitidas por la televisión MBC<sup>56</sup> y generaron gran cantidad de divorcios, pues los maridos no aceptaban ver a sus esposas suspirando por el hermoso protagonista, o porque algunas esposas decidieron que no deseaban estar casadas con un hombre que no fuera tan romántico como el héroe de la telenovela.<sup>57</sup>

Sin embargo, una telenovela árabe no siempre tiene que ser romántica y melodramática; un ejemplo distinto de telenovela es “*Hammân al-Qîchanî*” que retrata la

---

<sup>56</sup> Para más información visitar la página web de MBC (Middle East Broadcast Center): <http://www.mbc.net>

<sup>57</sup> BBC BRASIL. 11/08/2008. “Galã de novela 'provoca divórcios' na Arábia Saudita.” Revista da TV. Rio de Janeiro: O Globo. Consultado en: [http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/08/11/gala\\_de\\_novela\\_provoca\\_divorcios\\_na\\_arabia\\_saudita-547677921.asp](http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/08/11/gala_de_novela_provoca_divorcios_na_arabia_saudita-547677921.asp), em abril 2009.

historia de Siria desde su independencia de Egipto, o “*Khân al-hârir*” que “denunció de forma detallada cómo los clérigos religiosos utilizaban sus privilegios sociales para realizar sus ambiciones personales” (KAWAKIBI, 2003: 189-193).

Si estas eran producciones respaldadas por los más conservadores de la época de *Mubarak*, cuando los *Hermanos* ganaron las elecciones los *mousalets* sufrieron aún más censura por parte del gobierno que impone su propia narrativa, resaltando problemas externos y no internos, como por ejemplo, la enemistad con Israel y que el Islam político desempeñaba un papel importante para el pueblo egipcio,<sup>58</sup> aunque los canales estatales han mantenido el monopolio de la televisión terrestre desde que Egipto lanzó sus primeras emisiones en 1960, manipulando y supervisando todo el contenido emitido de acuerdo con las estrategias del gobierno,

el poderoso Ministerio de Información mantuvo una mano pesada también en los canales satelitales privados, cuando se inició la concesión de licencias hace una década. Sin embargo, incluso antes de la revolución, en enero de 2011 que puso fin a décadas de dictadura, las emisoras privadas habían encontrado maneras de desafiar el mensaje monocromático aburrido del Ministerio. La tendencia hacia una mayor audacia se ha acelerado rápidamente desde entonces. Como palancas del gobierno el control se ha debilitado y el público de la televisión de Egipto ha crecido cada vez más discutiendo.<sup>59</sup>

Lo más curioso es que a partir de 2013 el Ministerio de Información en Egipto empieza a programar producciones censuradas por el antiguo gobierno de *Morsi*, todas ellas cargadas de opiniones contrarias a los *Hermanos Musulmanes* o cualquier forma política del Islam.<sup>60</sup>

La producción más emblemática de los últimos tiempos quizás sea “*Al-Da'iea*” (“*El Predicador*”), pues se trata de una ficción televisiva serial diaria, emitida durante el ramadán. Esta ficción retrata a un villano interpretado por un jeque religioso que al final es

---

<sup>58</sup> ZAKARIA, AHMAD. 12/08/2012. "Ramadan dramas in post-revolution Egypt." Cairo: Egypt Independent. Consultado en: <http://www.egyptindependent.com/opinion/ramadan-dramas-post-revolution-egypt>, en julio de 2013.

<sup>59</sup> M.R. 17/12/2012. The media in Egypt - Television wars. The Economist. New York: The Economist Group. Consultado en: <http://www.economist.com/blogs/pomegranate/2012/12/media-egypt>, en agosto de 2013.

<sup>60</sup> KINGSLEY, Patrick. 26/06/2013. Egypt broadcasts male-only soap for Ramadan. Londres: The Guardian. Consultado en: <http://www.theguardian.com/world/2013/jun/21/egypt-broadcasts-male-soap-coffee-shop>, en enero de 2014.



torturado, creando una especie de catarsis para los dramas producidos en el pasado. Incluso la denominan como profética, pues en el episodio trece, uno de los personajes

anima a sus compañeros manifestantes anti-Hermandad a seguir adelante. 'Las plazas de Egipto están en todas partes', dice ella. 'Llegará un momento en que vamos a llenar todas las plazas y mostrarles nuestro verdadero tamaño.' La producción de este capítulo de la serie se hizo el 29 de junio y al día siguiente, alrededor de catorce millones de personas llenaron las plazas de Egipto y derribaron al régimen.<sup>61</sup>

Coincidentemente, la revolución árabe ocurrió al día siguiente de este capítulo, pero ni por eso la producción de ficción serial televisiva se paraliza, al revés, en el ramadán del año 2015 las ficciones seriales son las grandes estrellas televisivas, "es el mes de los estrenos de las principales producciones de ficción. Concentra la cifra de mayor consumo televisivo de todo el año. Se calcula que después del *iftar*<sup>62</sup> se reúnen alrededor de 50 millones de personas ante el televisor".<sup>63</sup>

Sin embargo la producción de ficción televisiva serial ha bajado durante los años más difíciles,

Inevitablemente, las dificultades económicas de algunos de los principales centros de los medios de comunicación de la región, a saber, Egipto y Siria, sufrieron consecuencias en la disponibilidad de fondos para apoyar la producción de series de televisión. En 2011, la industria esperaba que el ramadán haría ayudar a superar las pérdidas, pero la salida de originales en la programación de esta temporada alta estaba por debajo de la media. En Egipto, treinta y dos nuevas series de televisión se mostraron durante el ramadán, por debajo de las cincuenta del año anterior.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> GHANG, Leslie T. 22/07/2013. "Egypt's Soap Opera Islamists". Nueva York: The New Yorker. Consultado en: <http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2013/07/egypts-soap-opera-islamists.html>, en Julio de 2013.

<sup>62</sup> La comida que quiebra el ayuno diario del ramadán.

<sup>63</sup> CARRIÓN, Francisco. 26/06/2015. Hambre de teleseries en ramadán. El Mundo. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/television/2015/06/26/558c47daca474163708b45a3.html>, en agosto de 2015.

<sup>64</sup> CLUB, Dubai Press y DELOITTE. 2012. Arab Media Outlook - 2011-2015. Arab Media: Exposure and Transition: Forecasts and Analysis of Traditional and Digital Media in the Arab World. Dubai: Dubai Press Club/Deloitte. Consultado en: <http://www.arabmediaforum.ae/userfiles/EnglishAMO.pdf>, en agosto de 2013. Pág. 236.

A modo de conclusión, se puede decir que Egipto es la nación de la ficción televisiva en el mundo árabe. Una producción que sobrevivió a boicots, revoluciones y que hace más de 50 años es emitida para todos los televidentes del mundo árabe, permaneciendo como ejemplo de gran industria de la ficción serial televisiva. Y tanto es así que la *Dubai Press Club* estima que la "inversión publicitaria de la región crecerá a una tasa anual compuesta del 5,9 por ciento entre 2011 y 2015, impulsado por la recuperación eminente de la publicidad en el mercado egipcio después de 2012 y una fuerte presencia en la plataforma digital en los años por venir". <sup>65</sup>

Es decir, las ficciones seriales televisivas en Egipto aunque haya disminuido el número de producciones durante los años de la revolución árabe, crece en los años siguientes, impulsado por la publicidad creciente durante la recuperación.

---

<sup>65</sup> *Ibidem*. Pág. 8.

### 3.4 - El Mercado Iberoamericano

En contrapartida, surge la telenovela como un producto televisivo claramente latinoamericano, y la palabra lleva sumada a Latinoamérica en su contexto, por tener en este continente la mayor parte de su producción, manteniendo, por lo tanto una mayor popularidad entre los productos audiovisuales mundiales. ¿Y el resto del mundo?

A estas alturas de nuestro estudio, sería interesante destacar algunos puntos antes de adentrarse en los mercados donde la telenovela se originó, para que se pueda comprender que la narrativa televisiva cerrada es un producto televisivo de ficción, producido y exhibido de forma extensiva por todos los mercados.

"La telenovela ha evolucionado y aunque hoy conserva los mismos conceptos que antaño, se ha reformado en su estética y temática, introduciendo argumentos de actualidad e inclinándose hacia la búsqueda de lo universal para encajar en cualquier país del mundo."<sup>66</sup>

El nacimiento de la televisión en Latinoamérica ocurrió en gran parte en la década de los cincuenta, veamos ordenados por la fecha de inauguración en cada país:

**Tabla 16 - Inauguraciones Televisivas en Latinoamérica por Año**

<i>País</i>	<i>Año</i>
México	1950
Brasil	1950
Cuba	1950
Argentina	1951
Venezuela	1952

---

<sup>66</sup> R. G. G. 14/10/2005. "Los culebrones latinoamericanos conquistan el mercado mundial". El País. Madrid: Prisa.  
[http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/culebrones/latinoamericanos/conquistan/mercado/mundial/elpepirtv/20051014elpepirtv\\_2/Tes,](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/culebrones/latinoamericanos/conquistan/mercado/mundial/elpepirtv/20051014elpepirtv_2/Tes, consultado en abril 2007.)  
[consultado en abril 2007.](#)

Republica Dominicana	1952
Colombia	1954
Uruguay	1956
Guatemala	1956
Nicaragua	1956
El Salvador	1956
Perú	1958
Chile	1959
Ecuador	1959
Panamá	1959
Haití	1959
Honduras	1959
Costa Rica	1960
Paraguay	1965
Santa Lucía	1967
Surinam	1968

Fuente: Elaboración propia.

El autor argentino Octavio Getino afirma que entre los países latinoamericanos, la implementación de la televisión estatal sólo se dio en 10 países, a su vez la televisión privada surgió primeramente en veinte países de los veintidós existentes. El investigador relata inclusive que Brasil, Costa Rica, Cuba y México tuvieron una asociación directa junto a las empresas norteamericanas (GETINO, 1996: 49-50).

La verdad es que hubo más facilidad a la hora de implantar la televisión en las naciones con una política liberal y fueran adeptos a la inversión transnacional (KALISKOKKE, 2010: 105). Acontecimiento que veremos de forma más profundizada en el capítulo dedicado a la telenovela en Brasil.

Curiosamente los cuatro países no fueron elegidos al azar, Brasil y México son los países más grandes de América Latina, por lo tanto, influyentes en todo el continente. Costa Rica y, principalmente, Cuba son países territorialmente próximos a Estados Unidos, por consiguiente, estuvieron extremadamente influenciados por la cultura norteamericana, y fueron los primeros que transformaron, o mejor sería decir, que adoptaron el producto

televisivo, soap opera, realizado en otro país, Estados Unidos adaptado a su propia cultura a través del formato de la telenovela.

A modo de ejemplo, por citar uno, está el pionerismo de los cubanos en apropiarse de la *soap opera* radiofónica norteamericana, y transformarla en radionovela. Por eso, no extraña que la telenovela surja inicialmente en estos países ya que el formato latinoamericano también fue una adaptación que ocurrió a partir de la *soap opera* televisiva norteamericana.

Muchos investigadores, como veremos, afirman que Brasil fue el primer país donde se produjeron telenovelas, aunque como veremos en el capítulo dedicado a México, existen fuentes que se contradicen; algunas afirman que en 1950, igual que Brasil, y otras solamente en 1957.

Estas fuentes que la fechan en 1957, mantienen que México estrena el género a partir de la telenovela titulada “*Senda Prohibida*” en el *Canal 4* <sup>67</sup> (OROZCO, 2006: 16). Existe también la idea errónea de que el género surgió “en América Latina cuando el cubano Mario Barral llevó a las pantallas chicas de su país, en 1952, la novela de continuidad ‘*Senderos de amor*’”. <sup>68</sup> Afirmaciones erróneas como estas se pueden encontrar y coexisten con otras afirmaciones incluso aún peores, como por ejemplo, el caso de que Brasil solamente hubiera empezado a hacer telenovelas en 1970, y que fue Cuba la precursora del género en la televisión (CABRUJAS, 2002: 180).

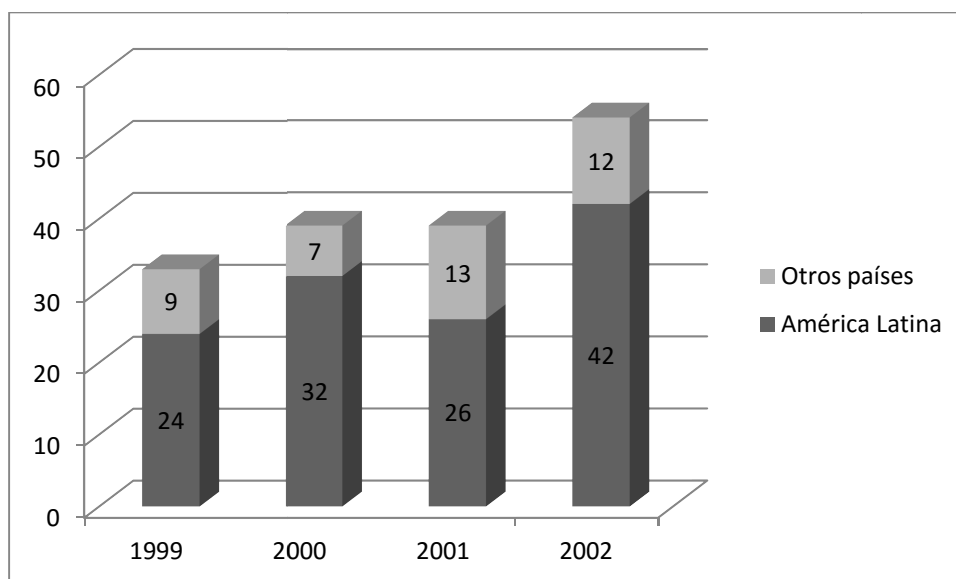
Muchas telenovelas contribuyen a cambiar el pensamiento de una sociedad sobre una determinada temática que todavía sigue siendo tabú, y otras solamente fomentan la occidentalización de la población, con el fin de que adquieran modos y modales que les incentive a comprar productos culturales o industriales fabricados en países lejanos. Pero como podemos ver en el cuadro siguiente, la pasión y la fiebre de este producto mediático se da con gran fuerza y una enorme aceptación por parte del público latinoamericano.

### **Tabla 17 - Pasión por la Ficción Serial Televisiva en la Pantalla Mundial**

---

<sup>67</sup> TVMAS. 2001. “En México está el pope de la telenovela.” Revista TVMAS Magazine. Año 3. N° 24. Agosto. Miami: Editora TVMAS. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionesAnteriores/agosto01/portada2.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionesAnteriores/agosto01/portada2.html), en enero 2007.

<sup>68</sup> VARONA, Arnoldo. 14/01/2000. “Las Telenovelas”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/opinion/telenovelas/elpepiopi/20000114elpepiopi\\_10/Tes, en abril 2007.](http://www.elpais.com/articulo/opinion/telenovelas/elpepiopi/20000114elpepiopi_10/Tes, en abril 2007.)



Fuente: OROPEZA, Mariano. 2005. Después de la transnacionalización: la industria latinoamericana de la telenovela y el caso argentino. (In) Revista de los Alumnos de Maestría en Análisis del Discurso. N° 1. Diciembre. Buenos Aires: UBA. Pág. 77. Consultado en: <http://www.lsdrevista.net/articulos/LSD1/sueltos/LSD1-Oropeza.pdf>, en abril 2007.

La telenovela fue y todavía es el género ficcional más producido, no solamente en Brasil, sino en toda América Latina. Desde los primeros años de las emisiones en el continente, se hacen telenovelas en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, Puerto Rico y Venezuela. Y en Los Ángeles y Miami, para el mercado hispano de Estados Unidos. Ecuador y Paraguay, las han producido con mucha dificultad, aunque sin continuidad (MAZZIOTTI, 1996: 23).

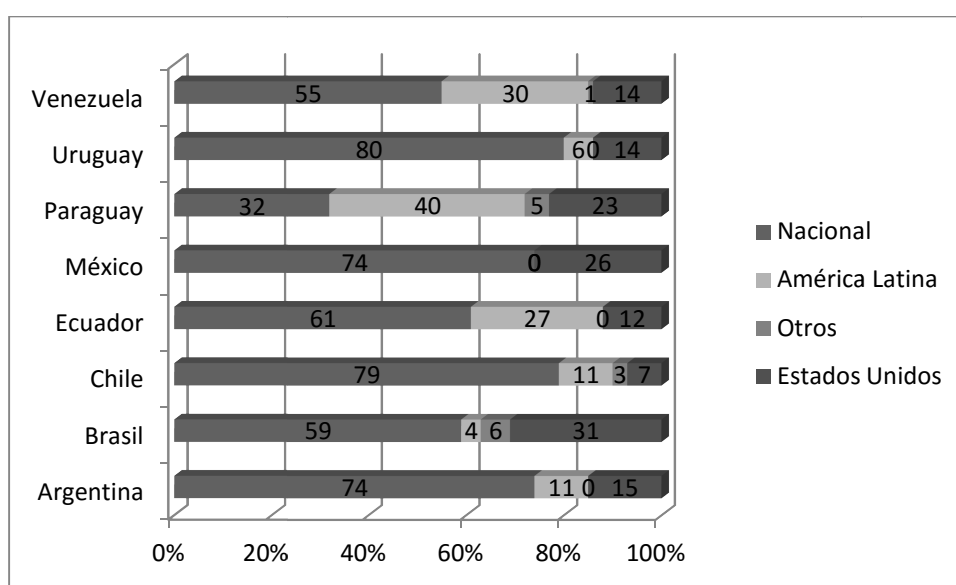
La telenovela latinoamericana es exportada a gran escala al resto del mundo a partir de los años 70, y proviene principalmente de dos grandes industrias: Brasil, representada por *Globo*, y México, representado por *Televisa*. Es necesario señalar que en el panorama mundial, estas dos grandes industrias son consideradas como de segunda categoría, por el motivo de que, a pesar de exportar sus productos a un número inmenso de países, cuentan con la asociación y necesitan el apoyo de las grandes compañías extranjeras (SIMIERS, 2006: 66-67).<sup>69</sup>

En el rango inferior, encontramos las industrias de Colombia, Venezuela, Argentina y Chile, consideradas como industrias medianas por exportar sus productos a muchos

<sup>69</sup> Es interesante subrayar que el autor incluye también, en el rango de empresas de segundo nivel, a empresas norteamericanas (Dow Jones, Gannet, Knight-Ridder, Hearst y Advance Publications) y europeas (Havas, Hachette, Prisa, Canal Plus, Pearson, Reuters, Reed Elsevier, Mediaset y Endemol).

países pero con menor frecuencia. En último lugar, encontramos a las pequeñas industrias, que así se denominan por tener en su parrilla más programas de otros países que de producción nacional, y por consiguiente, tienen poca capacidad para exportar, como es el caso de los países de América Central, así como Bolivia, Ecuador y Paraguay (FOX y WAISBORD, 2002: 18).

**Tabla 18 - Programación de las Televisiones en América Latina según la Nacionalidad del Contenido (2005)**



Fuente: NOSTY, Bernardo Díaz. 2007. El nuevo continente virtual. (In) Tendencias 07 – Medios de Comunicación – El escenario iberoamericano. Colección Fundación Telefónica. Barcelona: Ariel. Pág. 23.

Analizando otra fuente, un ensayo realizado por una de las grandes investigadoras del tema en Latinoamérica, se puede comprobar que México y Brasil todavía pelean constantemente por el primer puesto de ventas internacionales en 2001, veamos:

**Tabla 19 - La Exportación de la Telenovela Latinoamericana en Números (2001)**

<i>Cantidad de telenovelas en el mundo al año 2001</i>	<i>Nº. de países</i>
--	----------------------

<i>Productora</i>	
Televisa (México)	127
TV Globo (Brasil)	123
Radio Caracas TV (Venezuela)	104
TV Azteca (México)	83

Fuente: Elaboración propia.

Esta última clasificación se basa en el número de telenovelas que cada país exporta al año, siendo cien millones de dólares el límite para ser considerado gran industria, quince millones para ser clasificado como industrias medianas y cinco millones para ser una pequeña industria (MAZZIOTTI, 2006: 132).

En 1997 el total de exportaciones de telenovelas de *Televisa* de México, por ejemplo, representó unos cien millones de dólares. Esta cifra de recaudación situase apenas por debajo de los niveles de la *BBC* y tampoco desmerece ante las exportaciones de los gigantes transnacionales del mercado televisivo (quinientos millones de dólares para *Warner Bros.*, así como para *Paramount* y *Universal*).<sup>70</sup> Según estimaciones realizadas por el investigador Daniel Matos, en 1997 el total de exportaciones de telenovelas de *Protele* (la distribuidora internacional de *Televisa* de México) y *Globo* de Brasil, representaron aproximadamente unos cien millones de dólares para cada una de ellas; el de *Radio Cadena Nacional de Colombia*, *Venevisión Internacional* (distribuidora de *Venevisión*, de Venezuela) y *Artear* y *Telefé* de Argentina representó aproximadamente unos quince millones para cada una de ellas (MATO, 1999: 238).

Pero es muy difícil saber al completo quien se ha lucrado más con la exportación de la telenovela, puesto que como todos sabemos cada comprador puede pagar un precio:

**Tabla 20 - Los precios de venta de las telenovelas (1998)**

<sup>70</sup>URBINA, Araceli Ortiz de y LÓPEZ, Asbel. 1999. *Un mundo de telenovelas*. Mayo. París: Correo de la Unesco. Pág. 44. Consultado en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001158/115858s.pdf> en octubre de 2011.



<i><b>Precios generales de compra de telenovelas</b></i>	Precio de compra en dólares por capítulo
País	
Argentina	1.200-2.000
Alemania	2.000-5.000
Brasil	2.000-3.000
Chile	1.000-2.000
Chipre	200-400
Colombia	1.500-3.000
España	7.000-10.000
Estados Unidos	2.500-5.000
Filipinas	1.000-1.200
Grecia	500-700
China	1.200-1.500
Europa del Este	300-800
Israel	600-800
Malasia	600-800
México	2.000-3.000
Países Árabes	1.000-1.500
Perú	600-1.000

Fuente: MATO, Daniel. 2001. Transnacionalización de la industria de la telenovela. Referencias territoriales y Producción de mercados y representaciones de identidades transnacionales. Washington: LASA. Consultado en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/MatoDaniel.pdf>, en abril de 2007.

El beneficio real de la venta de las telenovelas en el exterior no puede ser calculado realmente, ya que la empresa productora vende con un precio distinto para cada país. Lo que realmente sostiene la producción es la venta de publicidad en el mercado local, y no en el exterior. Para que se tenga una idea, la entrada de exportaciones llega a ser ínfima cuando están contrastadas al mercado de la publicidad local, siendo solamente el ocho por ciento de *Radio Caracas Televisión* y *Venevisión* de Venezuela, cinco por ciento de *Televisa* en México y 2.5 por ciento de *Globo* en Brasil.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ibidem.

Y al percibir el coste de cada capítulo se puede verificar que México obtiene más beneficio al vender una telenovela que tuvo un menor presupuesto de realización:

**Tabla 21 - Costes de Producción de Capítulos de 1 Hora en Distintos Países**

País	Costos de Producción de capítulos de 1 hora
Brasil	100 - 120.000
México	60 - 80.000
Colombia	40 - 50.000
Argentina	25 - 30.000
Venezuela	15 - 30.000
Colombia	12 - 18.000

Fuente: Ibidem.

Según Marcos Santana, director general de *Tepuy International* (oficina responsable de la venta) la sobreoferta de telenovelas, no afecta el consumo de la emisión, puesto que el canal ya no adquiere la telenovela para cubrir un espacio de la programación a buen precio, sino que la compra porque es la que le funcionará cara al público. Esto es, la telenovela gana status, y en 2005 los precios de las mismas pueden variar desde quinientos hasta doce mil euros cada episodio, dentro de los más de quinientos guiones para que sean adaptados, declara la directora comercial de ventas de *Televisa Estudios* para Europa en 2006, Claudia Sahab.<sup>72</sup>

En un estudio realizado sobre la industria audiovisual iberoamericana (Latinoamérica, más España y Portugal), “se muestra que cinco empresas concentraban casi el noventa por ciento de las exportaciones de cine, video y televisión: *Televisa*, *Rede*

<sup>72</sup> ALVARADO, María Teresa. 2006. Conquista en Europa. TV Latina – La Revista de la Televisión Latinoamericana. Octubre/Noviembre. New York: WSN Inc. Pág. 408-410 (24-26). Consultado en: <http://e-conditionsbyfry.com/ActiveMagazine/getBook.asp?Path=WSN/2006/09/02&BookCollection=WSN&ReaderStyle=Gray01>, en abril 2010.

*Globo, Venevisión, Radio Caracas TV y RTVE (Radio Televisión Española).*” (SÁNCHEZ RUIZ, 2006: 210).

Por lo tanto, los competidores directos de los países Lusófonos en la región son México y España, veamos en seguida las trayectorias de la ficción serial televisiva en estos dos países.



## **Capítulo 4 – La Telenovela en España**

## 4.1 - La Etapa Experimental y la Ficción Televisiva Franquista

Antes de que la televisión iniciase en 1951 su fase experimental, hubo diversos acercamientos al medio, como, por ejemplo, cuando, en junio de 1936, un aparato estuvo expuesto en la *Feria Oficial Internacional de Muestras* de Barcelona;<sup>73</sup> el día 25 de noviembre de 1938, en plena Guerra Civil, tuvo lugar la primera transmisión de imágenes y sonido a través de un aparato de fonovisión regalado por el *III Reich* a Franco (algunos años más tarde, el aparato serviría para el desarrollo de la televisión en la etapa experimental);<sup>74</sup> el día 10 de junio de 1948, la casa *Philips Ibérica* instaló una cámara en la *XVI Feria Oficial Internacional de Muestras*, cámara unida por cable a un monitor situado a escasos treinta metros;<sup>75</sup> también, el día 8 de agosto de 1948 en Madrid, se emitía la primera retransmisión de una corrida de toros desde Carabanchel para los innumerables televidentes presentes en el Círculo de Bellas Artes,<sup>76</sup> aunque éstos no quedaron nada satisfechos de la calidad de la transmisión (PALACIO, 2005: 22-23, 26-30).

<sup>77</sup>

La televisión en su principio se desarrolló sin mucho ánimo, sobre todo cuando el régimen la consideraba como “un peligro, una ventana abierta sin control a una Europa liberal, disoluta, subversiva” (DÍAZ, 1994: 31).

A comienzos de los años cincuenta, se constituyó el cuarto gobierno de la dictadura franquista, en el cual los ministerios fueron remodelados. El 18 de julio de 1951, se creó el

---

<sup>73</sup> CALVET, Enrique. 03/06/1936. La Radiodifusión – Un emisor de televisión en la Feria de Muestras. La Vanguardia. Barcelona: Godó. Pág. 11.

<sup>74</sup> ABC SEVILLA. 26/06/1938. Se inaugura con asistencia del Generalísimo, una instalación de fonovisión. Sevilla: hoy, perteneciente al grupo Vocento. Pág. 10.

<sup>75</sup> RTVE. Podcast RTVE, Consultado en: [http://media2.rtve.es/resources/TE\\_SAMARE/podcast/mp3/5/2/1216907136425.mp3](http://media2.rtve.es/resources/TE_SAMARE/podcast/mp3/5/2/1216907136425.mp3), en marzo de 2012.

Philips. Viernes 11/06/1948. Anuncio “Philips Televisión - Una etapa en el progreso de España – 10 – Junio – 1948 – XVI Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona”. La Vanguardia. Barcelona: Grupo Godó. Pág. 13.

<sup>76</sup> ABC. 08/08/1948. Anuncio Plaza de Toros de Vista Alegre. Hoy, a las seis de la tarde, ¡la gran corrida de la televisión! Madrid: hoy, perteneciente al grupo Vocento. Pág. 20.

<sup>77</sup> ABC. 10/08/1948. Las sesiones de televisión no dieron los resultados apetecidos. Madrid: Vocento. Pág. 14.

Ministerio de Información y Turismo, teniendo como titular a Gabriel Arias Salgado <sup>78</sup> (RUEDA LAFFOND y CHICHARRO MERAYO, 2006: 60/ PALACIO, 2005: 32) <sup>79</sup> y a partir de este momento, la televisión tomará impulso de forma oficial. Franco, en una entrevista realizada muchos años después, aclaró que bajo el mando de Arias se había burocratizado un Ministerio que habría debido ser ágil y dinámico, afirmando que éste había convertido “la propaganda en algo lento y mecanizado, sin alma, sin entusiasmo” (FRANCO SALGADO-ARAUJO, 1976: 349). <sup>80</sup>

Por culpa de esta lentitud, no es hasta marzo de 1955 cuando se concreta la creación de *Televisión Española (TVE)* con la noticia de que la *Dirección General de Radiodifusión* <sup>81</sup> había comprado los equipamientos destinados a instalar una estación de TV completa en Madrid. <sup>82</sup>

Al principio, durante esta etapa experimental, la televisión funcionaba de la siguiente forma: en 1951 y 1952, se realizan varias pruebas de televisión bajo el control gubernamental; en 1953, se producen ensayos de dos o tres horas de emisión por sesión y eso, dos días a la semana; ya por 1955, se establece los martes como día de programación para adultos, y los jueves para los niños (PALACIO, 2005: 33).

En el período que va de 1951 a 1956, la televisión empezó a producir dramas y teleteatros: “no se podían emprender obras de envergadura, pero sí obrillas cortas, de un solo acto, o pequeños *sketch* interpretados individualmente o a dúo, o representaciones de una sola parte de determinadas obras” (RODRÍGUEZ MÁRQUEZ y MARTÍNEZ UCEDA, 1992: 175/ CARRERAS LARIO, 2012: 152).

---

<sup>78</sup> Anteriormente el Ministro ya había gestionado la creación de Radio Nacional de España, así como el No-Do, la Escuela Oficial de Periodismo, el Instituto Nacional del Libro y la Escuela-Hogar para Huérfanos de Periodistas. A su currículo también se añade el cargo de secretario general de la Ordenación Económica y Social de las Provincias Españolas, gobernador civil, jefe provincial del Movimiento en Salamanca, vicesecretario de Educación Popular, así como delegado nacional de Prensa.

<sup>79</sup> ABC. Viernes 20/07/1951. Información y Turismo Don Gabriel Arias Salgado. Madrid: Vocento. Pág. 10.

<sup>80</sup> ABC. Viernes 27/07/1962. Fallece en Madrid el ex Ministro Don Gabriel Arias Salgado. Madrid: Vocento. Pág. 19.

<sup>81</sup> La televisión se ha quedado a cargo de los falangistas, Jesús Suevos y José Ramón Alonso, los dos dirigieron respectivamente la *Dirección General de Radiodifusión* y de la *Dirección General de Programas y Emisiones de Radio Nacional de España* (LAFFOND y MERAYO, 2006: 61).

<sup>82</sup> REVISTA DE TELECOMUNICACIÓN. Marzo-Junio 1955. La estación de televisión en Madrid. Consultado en: [http://coit.es/foro/pub/ficheros/la\\_estacion\\_de\\_tv\\_de\\_madrid\\_509b57c1.pdf](http://coit.es/foro/pub/ficheros/la_estacion_de_tv_de_madrid_509b57c1.pdf), en enero de 2012.

Para entender los inicios de la dramaturgia televisiva española, hay que retratar los hechos políticos, sociales y económicos de ese momento, tomando en cuenta las “limitaciones propias de la época, ideológicas, espaciales, temporales y materiales” (CARRERAS LARIO, 2012: 88, 153-154).

Esta narrativa de ficción televisiva surge bajo la ideología represiva del “*nacionalcatolicismo*” practicado por la dictadura de Francisco Franco, quién empezó, a partir de los años 50, a romper el aislamiento político y la autarquía económica a través de grandes reformas fiscales, así como liberalizando el comercio hacia el exterior, e integrándose en organismos económicos y políticos internacionales etc.

Según el investigador Enrique Bustamante, el panorama de aquel entonces, en el que nace la televisión española, era de bruscas mudanzas en torno a la política externa y la economía. El régimen se adaptaba a una nueva política económica, cambiando su estrategia hacia una gran apertura comercial y financiera, con el objetivo de combatir la crisis económica ocasionada por la Guerra Civil (1936 - 1939) y la estrategia de autarquía.<sup>83</sup> Con esto, el régimen trataba de romper también la política de aislamiento con otras naciones,<sup>84</sup> mientras practicaba una dura política interna sin ceder jamás en el autoritarismo dentro de su territorio a través de una fuerte represión política, y continuando con el apoyo de su ejército y de la Iglesia (BUSTAMANTE, 2006: 18-20/ CARRERAS LARIO, 2012: 428).<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Puede parecer raro, pero aunque España no haya participado en la segunda Guerra mundial, por quedar devastada tras la Guerra Civil, aún así recibió las ayudas norteamericanas cuando, en 1951, *Franco* firmó recibir la ayuda, ayuda que tenía como objetivo compartido por Franco y EEUU, en este período de principios de la Guerra Fría, evitar que España tuviera que unirse al bando soviético (HOBSBAWM, 2011: 244/ TUSELL, 2007: 363).

<sup>84</sup> En noviembre de 1955, España se incorpora tardíamente a los foros internacionales de la *U.E.R.* o la *U.T.I.* para impulsar la creación de *Televisión Española*, así como se convierte en miembro de la *FAO*, de la *UNESCO*, la *Unión Postal*, la *Organización Mundial de la Salud*; en diciembre de 1955 se adhiere a la *ONU* (VALDEÓN, PÉREZ y JULIÀ, 2007: 535). En diciembre de 1960, se integra en *Eurovision*, denotando claramente que el período de la década de los cincuenta hasta los sesenta fue de una intensa política de apertura exterior al relacionarse con países de economías liberalizadas (CARRERAS LARIO, 2012: 438).

<sup>85</sup> En 1956, año en el cual surgió la televisión, el régimen acababa de suspender por tres meses el derecho de libre residencia y movimiento, y clausuró la *Universidad Central de Madrid* para frenar a los movimientos estudiantiles ocurridos en febrero. España venía de una gran recesión económica con altos índices de inflación, lo que ocasionó numerosas movilizaciones sociales de protesta, y como si no bastara, en abril de este mismo año Marruecos dejaría de ser una colonia española.

La *Universidad Central de Madrid* pasó después a llamarse *Universidad Complutense de Madrid*.

Para más informaciones:



Los programas de ficción o dramáticos de *TVE* estuvieron bajo la responsabilidad de Juan Guerrero Zamora, profesional que agrupaba tres funciones (realizador, director y guionista) e inaugura el género, aunque sea en precarias condiciones, desde un minúsculo plató de cien metros cuadrados sin apenas iluminación, donde los actores improvisaban de forma muy teatral frente a tres cámaras de tubo de orticón, a lo que se añaden los problemas de sonido, un mezclador, un telecine y un transmisor de quinientos kilovatios instalado en el jardín, que sólo permitía un radio de transmisión de sesenta kilómetros.<sup>86</sup>

El propio Juan Guerrero Zamora comenta cómo fue invitado a asumir la responsabilidad de los programas dramáticos de la emisora antes de su inauguración:

(...) desde el 1952 trabajaba en *RNE* como jefe del departamento de producción dramática de la radio pública. (...) Un día de noviembre de 1955, (...) *José Ramón Alonso*<sup>87</sup> me llamó y me dijo que quería hacer programas dramáticos y ‘quiero que los hagas tú’. Como sabes aquellos tiempos eran de orden y mando. Y yo le dije: ‘Pero si yo no he visto ni una televisión por el forro’. Y me contestó con toda la razón del mundo: ‘Pero es que de televisión no se sabe nada en España’(DÍAZ, 2006: 125-126).

Casi un año después de que Zamora aceptase al cargo, se producía la primera transmisión oficial, el día 28 de octubre de 1956. *Televisión Española*, o mejor *TVE*, se inauguraba desde los estudios localizados en el Paseo de la Habana, número setenta y siete, para un número reducido de personas ubicadas en la ciudad de Madrid (BAGET I HERMS, 1994: 24/ BUSTAMANTE, 2006: 29-31).<sup>88</sup>

El sistema estatal público de televisión en España nacía sin muchas estrategias de expansión ni planeamiento administrativo específico del sistema televisivo. La equivocada estrategia de los dirigentes de centralizar en Madrid las operaciones, contribuyó a que la cobertura nacional tardase mucho en completarse. Hay que entender que esta estrategia era

---

UCM. 2001. Universidad Central de Madrid. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/ucmp/pags.php?tp=Universidad%20Central&a=directorio&d=0002970.php>, en febrero de 2012.

<sup>86</sup> MOYA, José Manuel Huidobro. 2006. “TVE cumple medio siglo”. Reportaje. BIT. Revista de Telecomunicación. Agosto-Septiembre. Nº 158. Página 87. Consultado en: [http://coit.es/foro/pub/ficheros/tve\\_cumple\\_medio\\_siglo\\_fc7c42e1.pdf](http://coit.es/foro/pub/ficheros/tve_cumple_medio_siglo_fc7c42e1.pdf), en enero de 2012.

<sup>87</sup> José Ramón Alonso fue el primer director de TVE en 1956. Para más informaciones: AGENCIA EFE. 03/08/2000. José Ramón Alonso, ex director de “Pueblo”. Necrológicas. Madrid: El País. Consultado en: [http://elpais.com/diario/2000/08/03/agenda/965253601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/08/03/agenda/965253601_850215.html), en febrero de 2012.

<sup>88</sup> NARANJO, T. 30/10/1956. Primera Emisora de Televisión en España. Actualidad Grafica. Madrid: Vocento. Pág. 5.

nada más y nada menos que una de las medidas institucionales que buscaba instaurar un control político, ya que toda la programación era producida primero desde Madrid y la señal también debía pasar siempre por la capital (CARRERAS LARIO, 2012: 438).

Otro gran error fue su falta de autonomía en el terreno administrativo, ya que dependía directamente de la *Dirección General de Radiodifusión* (CARRERAS LARIO, 2012: 438), esto es, la radio y la televisión estaban bajo la administración de un mismo organismo estatal. En cuanto a la financiación, no fue distinto o ajeno a la política económica que se practicaba en aquel entonces, es decir que la financiación era mixta: el régimen dependía en gran parte de los ingresos de publicidad, mezclando el ente público los intereses comerciales y privados, lo que ha llevado a algunos autores relacionarlo con el modelo comercial norteamericano (SINCLAIR, 1999: 122).<sup>89</sup>

Pero al consultar las noticias en los periódicos de la época, se comprueba que el modelo español difería del modelo norteamericano liberal, pues en España la televisión estaba plagada de censura y de producción y emisión controladas por el régimen.<sup>90</sup>

Fue a través de esta censura arraigada en una ideología represiva de la *Falange* y de la doctrina de la Iglesia católica que el Ministro Arias leyó su discurso,<sup>91</sup> inaugurando *Televisión Española* frente a las cámaras del estudio ubicado en el Paseo de la Habana.

---

<sup>89</sup> Existió hasta 1965 un canon para financiar la televisión española, pero la insuficiencia del mismo supuso que se tuviera que recurrir igualmente a un sistema de patrocinio (BUSTAMANTE, 2006: 33).

Pasada la época fuerte del patrocinio, que permanece en la televisión hasta 1959, la publicidad televisiva se expande en forma de *spots* en la programación, relegando cada vez más la figura del patrocinador dentro de la parrilla (GARCÍA DE CASTRO, 2002: 29-30).

<sup>90</sup> Tanto se puede afirmar esto que en la primera crítica televisiva realizada por el periódico *ABC*, el día 19 de marzo de 1959, que había sido escrita por *Enrique del Corral* (bajo el seudónimo de *Víctor Blasco*) para la sección titulada “*TV en Foco*” fue duramente condenada por el propio Ministro *Arias Salgado*. El Ministro señaló lo siguiente sobre el escrito: “*TVE* era el Estado, y por lo tanto, debía suprimirse”.

<sup>91</sup> “Hoy día 28 de octubre, día de Cristo Rey, a quien ha sido dado todo el poder en los Cielos y la Tierra, se inauguran los nuevos equipos y estudios de televisión española. Mañana, 29 de octubre, fecha del vigésimo tercer aniversario de la fundación de la Falange Española, darán comienzo (...) los programas diarios de televisión. Hemos elegido estas dos fechas para proclamar así los dos principios básicos que han de presidir, sostener y enmarcar todo desarrollo futuro de la televisión en España: la ortodoxia y rigor desde el punto de vista religioso y moral, con obediencia a las normas que en materia dicta la Iglesia católica, y la intención de servicio y el servicio mismo a los grandes ideales del Movimiento Nacional. Bajo esta doble instalación y contando con el perfeccionismo técnico, artístico, cultural y educativo de los programas, que han de ser siempre amenos y variados, espero, con vuestra colaboración, que la televisión española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionismo individual y el colectivo de las familias españolas. Quedan inaugurados los nuevos equipos y estudios de la televisión española. ¡Viva Franco! ¡Arriba España!” (PALACIO, 2005: 39/ LAFFOND y MERAYO, 2006: 40).

ABC. 30/10/1956. El Ministro de Información inauguró oficialmente la televisión en Madrid. Madrid: Vocento. Pág. 41.

Mientras se inauguraba la televisión, ya se podían ver anuncios de grandes marcas norteamericanas en los periódicos, como por ejemplo las numerosas publicaciones realizadas en el mes de octubre de 1956 por la empresa *Colgate* en el periódico *ABC*: “Al fin en España *Colgate*, ¡la crema dental que más vende en el mundo!”. <sup>92</sup>

La industria televisiva crecía lentamente según los moldes norteamericanos, y contaba además con una revista semanal para divulgar la programación y crear un cierto *star system* televisivo; “en 1957 nació *Telediario*, un modesto boletín semanal de cuatro páginas. (...) Dos años más tarde, aquella revista había crecido bastante y pasaba a llamarse *Tele Radio*, como portavoz oficial de *TVE* durante tres décadas.” <sup>93</sup> Además de fomentar el *star system* e informar sobre la programación pública, la revista *Tele Radio* era también utilizada como vehículo para la realización de encuestas entre la audiencia (PALACIO, 2005: 61).

El entretenimiento sirvió como atractivo para el público: el periodista y guionista José Luis Colina, uno de los fundadores de *TVE*, señaló que “cuando pusimos la televisión en marcha, buscábamos hacer aquello que pudiese crear audiencia a base de gente famosa o contenidos que pudiesen interesar. El teatro, en todos sus variantes, reunía estas condiciones” (RODRÍGUEZ MÁRQUEZ y MARTÍNEZ UCEDA, 1992: 177).

Pero no solamente se utilizó el entretenimiento nacional el que obtuvo destaque. Desde el inicio se presentaban en la programación productos estadounidenses, como por ejemplo numerosos telefilms, o series como “*Patrulla de Tráfico*” exhibida a partir de 1957, en *La hora Phillips* (BUSTAMANTE, 2006: 33). <sup>94</sup> En 1958, *TVE* exhibe una de las series más populares de los Estados Unidos, “*Te quiero Lucy*”, y también “*Cisco Kid*” e “*Investigador Submarino*”.

En cuanto a la producción nacional, el investigador Mario García de Castro determina en su libro “*La Ficción Televisiva Popular*”, tres etapas clave para la producción de ficción en la primera década de *TVE*: los teleteatros, los dramáticos en soporte de video y las series de ficción propias con textos originales.

---

<sup>92</sup> ABC. 23/10/1956. Anuncio Colgate. Madrid: Vocento. Pág. 10.

<sup>93</sup> JONES, Daniel E. Julio-Septiembre de 2006. “La hegemonía de la televisión en las revistas”. (In) Revista Telos. Nº 68. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulorevista.asp?idarticulo=1&rev=68.htm>, en enero de 2012.

<sup>94</sup> IMDB (The Internet Movie Database). 1955 – 1959. Patrulla de Tráfico (*Highway Patrol*). Series de TV. Consultado en: <http://www.imdb.es/title/tt0047739/> en noviembre de 2011.

Durante estas tres etapas se distinguieron dos generaciones profesionales que produjeron de forma distinta: la de los directores y la de los guionistas.

La primera generación que abarca esta época es la de los directores, Juan Guerrero Zamora, Pedro Amalio López y Gustavo Pérez Puig. Este grupo se centra en la adaptación de obras de teatro para la televisión bajo pésimas condiciones técnicas con programas como “*Fila Cero*”, “*Primera Fila*” y “*Estudio I*”.

Al principio, en 1957, el género dramático empezó en el espacio titulado “*El Teatro de TVE*”, que posteriormente a partir del 16 de febrero de 1958 se llamaría “*Fila Cero*” (CARRERAS LARIO, 2012: 152), programa muy popular.<sup>95</sup> El género dramático televisivo evoluciona con la puesta en escena del programa “*Gran Teatro*”, donde se adaptarían grandes clásicos de la literatura (CARRERAS LARIO, 2012: 89).<sup>96</sup>

En 1961, el director y guionista Domingo Almendros explicó al periodista e investigador José María Baget i Herms, cómo la serialización de las novelas ya empezaba en aquel entonces a sustituir el lenguaje teatral televisivo nacido en 1956:

La telenovela requiere, efectivamente, una técnica especial. Es un espacio que debe reunir las cualidades de la realización dramática en directo, sin olvidar que la dilatada acción y la diversidad de los escenarios imaginados por el autor no deben condensarse en un escenario y un desarrollo de tipo teatral, cuando se quiere emplear una técnica correcta para seguir más literalmente los valores sustanciales del texto, a la aplicación de unas imágenes cinematográficas, rodadas *ad hoc*; o seleccionadas de un archivo documental, cuando la acción a narrar se basa en hechos reales (BAGET I HERMS, 1993: 339).

La segunda generación perteneciente a la etapa de la novela televisiva franquista que según Mario García de Castro, es la formada por guionistas, y que presentamos a continuación.

---

<sup>95</sup> El formato contó también con un género novelesco dedicado a los niños, como por ejemplo la adaptación realizada en 1958 de la novela seriada “*Oliver Twist*” ú “*Oliverio Twist*”, o la serie “*Érase una vez*” que se trataba de una escenificación de cuentos populares del cual se produjeron 100 episodios (DÍAZ, 2006: 83).

<sup>96</sup> como por ejemplo *William Shakespeare* y su obra titulada “*Julio Cesar*”, que fue un elemento importante de la historia de la teledramaturgia española. Su importancia se debe a la superproducción que fue realizada en 1960 y que hasta aquel entonces, nunca se había pensado algo tan grandioso para la dramaturgia televisiva. Para dar una idea más clara de esta grandiosidad, trabajaron dentro del estudio más de cincuenta actores y sesenta extras, que junto con los técnicos sumaban en total 130 personas. Para algunas escenas externas de batallas estuvieron involucrados más de 100 extras.

## 4.2 - La Consolidación de la Ficción Televisiva Franquista

Entre sus principales representantes están Jaime Armiñán, Adolfo Marsillach, Narciso Ibáñez Serrador, Manuel Mur. Estos profesionales fueron participantes de la generación que experimentó con historias originales y una buena explotación de recursos propios del lenguaje audiovisual (GARCÍA DE CASTRO, 2002: 41, 53-55).

Como pudimos comprobar al final de la última etapa, la telenovela o mejor, la novela televisiva,<sup>97</sup> ya tenía condiciones técnicas para poder ser diaria, por lo cual en 1962 el género evoluciona gracias al programa “*Primera Fila*”.

Posteriormente ya se puede percibir que *TVE* produce más programas dramáticos al estrenar los programas *Novelas* y *Estudio 1*, ambos en 1966.<sup>98</sup> La inauguración del amplio estudio localizado en Prado del Rey en 1964 y la utilización del magnetoscopio<sup>99</sup> en 1965, dieron las condiciones para la producción del género dramático más acorde con el ritmo industrial (CARRERAS LARIO, 2012: 89).

El autor Manuel Palacio relata sobre la producción del género en la televisión pública española de esa época:

La producción anual de *Novela* varía según años; y ello es porque hubo temporadas en que llegaron a programarse dos novelas diarias (a las 15:30 y a las 21:00 horas, con una duración entre los 20 y los 30 minutos por episodio), frecuentemente de cinco entregas aunque, ya en los 70, no fue extraordinario la existencia de novelas que duraban dos, tres y hasta cuatro semanas (PALACIO, 2005: 147).

Y añade:

Generalizando, puede decirse que en este periodo de “*edad de oro*” de los dramáticos, *TVE* producía unas 30-50 novelas anuales que incluían adaptaciones de autores extranjeros, guiones

---

<sup>97</sup> La novela televisiva se distingue de la telenovela, al tratarse básicamente de la adaptación de obras literarias, extranjeras y españolas hechas para la televisión, y posteriormente de guiones originales. Se divide en capítulos, durando algunas semanas en antena.

<sup>98</sup> Este última se queda en antena durante casi 20 años (hasta la llegada de las *soap operas* anglófonas en la década de los 70 y las telenovelas latinoamericanas en la década de los 80).

<sup>99</sup> También se le conoce como *VTR* (acrónimo del inglés *video tape recorder*) cinta abierta y *VCR* (*video cassette recorder*).

originales y adaptaciones de autores españoles. De estos últimos se realizaban en torno a una docena por año (PALACIO, 2005: 147).

Es necesario aclarar que, hasta mediados de la década de los setenta, la programación de la televisión española produce entretenimiento a través de los programas dramáticos, teleteatros, novelas, dibujos animados y series, pero a partir de los últimos años de los sesenta, algunos críticos españoles ya denuncian al régimen franquista por la forma en que la política televisiva vigente permanecía cerrada y autoritaria, “como el control sobre la información televisiva, la alienación cultural vinculada a la penetración comercial, o la presencia de producciones foráneas” (RUEDA LAFFOND y CHICHARRO MERAYO, 2006: 26).

Diez años después del nacimiento de la televisión en España, se estrenaría el mítico programa “*Historias para no dormir*”, realizado por Narciso Ibáñez Serrador (o *Chicho*).

100

El ensayista y escritor español Fernando Díaz-Plaja dedica una parte de su libro “*La Pantalla Chica*” al programa *Novelas*, donde relata con profundo pesimismo la forma equivocada con la cual el programa retrataba historias siempre muy serias, ubicadas en su gran mayoría en otros países y cuando se sitúan en España presentan narrativas de siglos pasados, con muchos personajes de la nobleza, como princesas o distintos personajes históricos, con decorados y escenarios del siglo XIX, pero termina su texto añadiendo la siguiente observación, “Al corregir estas pruebas corrijo igualmente un poco mi pesimismo. Han empezado a verse últimamente narraciones más ambiciosas, más cercanas en el tiempo, más nuestras. A ver si dura.” (DÍAZ-PLAJA, 1974: 114).

Coincidentemente por esos años, la producción nacional televisiva entra en decadencia y se abre un período de oro para la importación de muchos contenidos ficcionales extranjeros, con un particular interés por las series norteamericanas y *las soap operas*. A partir de aquel entonces, a partir de la transición democrática, la importación de los programas en la televisión española se diversificaría un poco más en términos geográficos y además marcará el inicio de la apertura del mercado televisivo español.

---

<sup>100</sup> TVE. 16/04/2010. “Historias para no dormir”. (In) Para Todos. La 2. Madrid: RTVE. Consultado en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/memorias-tele-historias-para-no-dormir/748625/>, en enero de 2012.

### 4.3 - La Transición Democrática y las *Soap Operas* Anglófonas

Iniciada la transición democrática, con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los programas *Novelas* y *Estudio 1* entran en decadencia hasta que se interrumpen en 1979. Esto es, hasta entonces, “los orígenes de la ficción televisiva española (que) se inicia con el sello de la mejor literatura para ir después evolucionando hacia un híbrido entre *soap opera*, comedia costumbrista y sainete que ha terminado por desbancar al todopoderoso cine de consumo de las pantallas nacionales” (VILCHES, 2007: 18).

Con la transición democrática, España entra en una nueva era para los programas dramáticos, con la llegada de las *soap operas* anglófonas, y se puede observar que éstos consiguieron situarse entre los programas líderes en audiencia de 1976 hasta su desaparición en 1989: “*La Casa de la Pradera*”, “*Dallas*”, “*Flamingo Road*”, “*Dinastía*” y “*Falcon Crest*” (PALACIO, 2005: 93).

Las *soap operas* norteamericanas, inglesas, o incluso australianas, en cierta forma abrieron el mercado televisivo español a la compra de telenovelas latinoamericanas, ya que anteriormente, en la etapa franquista, “las telenovelas de un dilatado número de entregas y de facturación latinoamericana estaban prácticamente vetadas en la oferta de Prado del Rey. Se ha precisado una demanda continuada de consumo de folletín para facilitar el acceso de estas particulares realizaciones.”<sup>101</sup>

Y no solo era esto, sino que muchas de las telenovelas latinoamericanas eran escritas por guionistas con ideologías contrarias al régimen vigente en España (igualmente en Portugal). Muchos autores y artistas de Latinoamérica representaban ya en la década de los 70 textos originalmente escritos por Jorge Amado, Gabriel García Márquez ó Días Gomes, entre otros autores declaradamente de izquierda.

---

<sup>101</sup> VILLAGRASA, José María. 13/01/1986. “‘Los ricos también lloran’. Largo folletín mexicano para los desayunos”. El País. Barcelona: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA/RTVE/RAI/RADIOTEL\\_EVISION\\_PUBLICA\\_ITALIANA/ricos/lloran/largo/folletin/mexicano/desayuno/elpepirtv/19860113elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA/RTVE/RAI/RADIOTEL_EVISION_PUBLICA_ITALIANA/ricos/lloran/largo/folletin/mexicano/desayuno/elpepirtv/19860113elpepirtv_4/Tes), en noviembre 2011.

#### 4.4 – El Gobierno Socialista y las Telenovelas Latinoamericanas

El audiovisual latinoamericano conoce sus años dorados en la década de los 80, cuando reina con esplendor sobre la televisión española (y europea). La razón principal para la importación masiva del género nacido en Latinoamérica fue el aumento en las horas de emisión. Este alargamiento de las parrillas se traduce por un lado con *TVE* quien, en 1986, crea el horario matinal;<sup>102</sup> y por otro, con la creación de las televisiones autonómicas,<sup>103</sup> lo que contribuye a la compra de material audiovisual tanto latinoamericano como norteamericano, con el objetivo de rellenar las horas de programación y a ser posible, a bajo coste.

Los principios de la telenovela, es decir de la ficción latinoamericana en España, empieza en los canales autonómicos que compran a muy buen precio telenovelas brasileñas a través de la distribución exclusiva de *Rete 4*. Se abre una auténtica guerra en el medio audiovisual televisivo donde las autonómicas de aquel entonces exhiben series como “*Dallas*” y todas las *soap operas* posibles.

Una de las figuras clave dentro de este negocio es la del empresario italiano Berlusconi que se asoció con las multinacionales norteamericanas. Gracias a esta asociación obtuvo los derechos exclusivos de exhibición para toda Europa de varios programas norteamericanos y de las telenovelas brasileñas de *Globo* (un canal de televisión brasileño a su vez asociado al grupo norteamericano *Time-Life*).

---

<sup>102</sup> EL PAÍS. 06/12/1985. “Calviño anuncia que la televisión matinal comenzará el 13 de enero”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/CALVINO/\\_JOSE\\_MARIA/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOL\\_A/\\_RTVE/Calvino/anuncia/television/matinal/comenzara/enero/elpepirtv/19851206elpepirtv\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/CALVINO/_JOSE_MARIA/ESPANA/TELEVISION_ESPANOL_A/_RTVE/Calvino/anuncia/television/matinal/comenzara/enero/elpepirtv/19851206elpepirtv_5/Tes), en noviembre 2011.

<sup>103</sup> Los principales medios autonómicos de España son de carácter público y gestionados por el gobierno local. De las 17 comunidades autónomas y 2 ciudades autónomas de España sólo Cantabria, Castilla y León, La Rioja y Navarra no poseen una televisión autonómica pública.

Una gran parte de estos surgieron a partir de la Ley del Tercer Canal de Televisión impulsada por el Gobierno de Felipe González. La primera televisión autonómica en emitir fue en 1982 la vasca ETB 1. En cambio, las de nueva generación, nacieron junto con la Televisión Digital Terrestre (TDT), gracias al aumento del espacio radioeléctrico. En total existen 15 entes autonómicos públicos (13 Comunidades Autónomas más las Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla).



Inicialmente, la estrategia del magnate italiano era utilizar los productos sobre los cuales tenía derechos de distribución para competir en Europa frente al audiovisual latinoamericano de bajo coste. Su principal objetivo era también realizar la distribución del audiovisual latinoamericano posteriormente, principalmente los productos mexicanos, en toda Europa. La guerra para la obtención de los derechos de venta se instaló entre la ganadora de la batalla, *Rete 4* (propiedad de *Berlusconi*) y *Euro-TV* (una organización que unía emisoras de 19 regiones). Posteriormente a la venta exclusiva de “*Los Ricos también Lloran*”, Berlusconi se quedó sin los derechos exclusivos de venta de las telenovelas mexicanas en Europa.<sup>104</sup>

En 1984, *Rete 5*, propiedad de Berlusconi, entrega sin coste a la televisión de Catalunya *TV3* los derechos de exhibición de la *soap opera* “*Dallas*”,<sup>105</sup> y de las telenovelas brasileñas, con una única condición: poder gestionar la publicidad del espacio de esta *soap opera* en la TV catalana (BAGET I HERMS, 1994: 129).

Por eso España dio a conocer en primer lugar a través de las televisiones autonómicas de la época, productos audiovisuales principalmente provenientes de Brasil y de los países anglófonos (Reino Unido, Australia y Estados Unidos).

En el periódico *El País*, la periodista e investigadora televisiva Rosa Álvarez Berciano prestaba así su testimonio sobre los seriales exhibidos en las televisiones autonómicas de aquel entonces:

Aunque gracias fundamentalmente a las cadenas autonómicas, probablemente forzadas a agudizar el ingenio en la compra durante estos años de monopolio de Televisión Española en la cobertura estatal, conocemos el mejor fabricado serial brasileño y los seriales británicos o australianos, muy distintos en factura y alcances.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> VILLAGRASA, José María. 13/01/1986. “‘Los Ricos también Lloran’, largo folletín mexicano para el desayuno.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/diario/1986/01/13/radiotv/505954804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/01/13/radiotv/505954804_850215.html), en enero 2012.

<sup>105</sup> TV3. 22.01.1984. “25 ANYS: DALLAS”. Consultado en: <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=D&idint=17394&any=2007&anyFiltre=0>, en enero 2012.

<sup>106</sup> BERCIANO. Rosa Álvarez. 09/08/1991. “España siente el melodrama latinoamericano.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Espana/siente/melodrama/latinoamericano/elpepirtv/19910809elpepirtv\\_17/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Espana/siente/melodrama/latinoamericano/elpepirtv/19910809elpepirtv_17/Tes), en enero 2012.

Algunos autores (CHICHARRO MERAYO, 2011: 190) sitúan el inicio de la telenovela, o del culebrón, es decir, de la telenovela latinoamericana, en la exhibición por *TVE* de la que fue primera telenovela mexicana en España, “*Los Ricos También Lloran*”, en 1986. Afirman que la telenovela brasileña, apareció con anterioridad pero de forma muy tímida y limitada a *TV3*. ¿Fue realmente tan tímido este inicio? ¿Y solamente se dio en *TV3*?

La televisión autonómica catalana *TV3* <sup>107</sup> (creada en 1983-1984), la televisión autonómica vasca *ETB* <sup>108</sup> (*Euskal Telebista*, creada en 1983), y la televisión autonómica gallega, *TVG* <sup>109</sup> (*Televisión de Galicia*, creada en 1985), compran entre 1983 y 1985 la telenovela brasileña “*L’esclava Isaura*”, <sup>110</sup> así como la serie “*Lampiao y Maria Bonita*” (BAGET I HERMS, 1994: 107).

Pero no fueron únicamente las cadenas autonómicas las que adquirieron productos brasileños en aquel entonces: en 1982, *TVE* exhibe la serie brasileña “*Malú, mujer*”, <sup>111</sup> que había recibido un gran reconocimiento en los *Premios Ondas* de 1979; <sup>112</sup> en 1984, la cadena pública española exhibe también la serie “*Quien Ama, No Mata*”. <sup>113</sup>

---

<sup>107</sup> TV3 tuvo su primera emisión en pruebas el 10 de septiembre de 1983, aunque la programación regular no comenzó hasta el 16 de enero de 1984.

<sup>108</sup> ETB empieza las transmisiones el 31 de diciembre de 1982, en modo de pruebas, y se normalizaron las emisiones el 16 de febrero de 1983.

<sup>109</sup> TVG se inaugura en 24 de julio de 1985, y ya en 29 de septiembre emite 39 horas semanales.

MARTÍN, Tomás Fernández. “As orixes de Televisión de Galicia.” (In) *As orixes dos medios públicos de Galicia*. Revista de Estudios de Comunicación de la APG. nº 6. Santiago de Compostela: Asociación de Periodistas de Galicia.

<sup>110</sup> TV3. 02/04/1984. “25 ANYS: L’ESCLAVA ISAURA”. Consultado en: <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=L&idint=17399&any=1984&anyFiltre=0>, en enero 2012.

<sup>111</sup> TELEVISIÓN. 25/03/1982. “Programas para hoy – 1ª cadena.” *La Vanguardia*. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1982/03/25/pagina-32/32939088/pdf.html>, en enero 2012.

<sup>112</sup> PREMIOS ONDAS. 1979. Prisa. Barcelona: Radiodifusión Española y Radio de Barcelona. Consultado en: [http://www.premiosondas.com/historia\\_1979-1970-79.php](http://www.premiosondas.com/historia_1979-1970-79.php) en diciembre 2011.

<sup>113</sup> EL PAÍS. 25/04/1984. “Una serie brasileña de 20 episodios para la sobremesa”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/serie/brasilena/episodios/sobremesa/elpepirtv/19840425elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/serie/brasilena/episodios/sobremesa/elpepirtv/19840425elpepirtv_3/Tes), en noviembre 2011.

## Ilustración 1- El Tercer Canal Catalán Va de Compras por Brasil

### El Tercer Canal catalán va de compras por Brasil

*Rede Globo-TV* es la más importante cadena televisiva brasileña y, junto a la mexicana *Televisa*, la de mayor alcance internacional en Latinoamérica. Después de haberse implantado con enorme fuerza en su propio país, *Globo TV* ha emprendido una campaña de difusión de sus programas cara al exterior no limitándose al amplio mercado hispanoamericano sino también al europeo. Para ello ha contado con la eclosión de un género, la llamada *telenovela*, de características próximas al folletón radiofónico pero con medios técnicos y de producción muy cuidados y un superior nivel de calidad.

El Tercer Canal catalán ha anunciado la adquisición de material de *Globo TV* que incluye miniseries, programas musicales y también telenovelas, dramáticos especiales, etc. Cabe destacar en este sentido *Limpio* y *María Bonita*, serie de ocho capítulos en torno a un famoso bandolero *cangaceiro* de principios de siglo en el nordeste del país, rodada en escenarios naturales y con una profundización realista en los hechos verídicos. Su historia ha tomado caracteres de verdadera leyenda por las hazañas que esmaltaron su agitada existencia.



Escena de un «Romeo y Julieta» «a la brasileña»

La telenovela adquirida es *L'esclava Isaura*, seguramente la más popular de esta compañía junto a la célebre *Malú, mujer*, ya emitida parcialmente por TVE. La melodramática historia de *Isaura* no sólo ha hecho llorar a millones de brasileños sino que ha constituido uno de los mayores éxitos de una cadena comercial italiana donde la serie se exhibió recientemente.

En cuanto a los musicales han sido contratados unos *espectáculos* de Gal Costa, Jorge Ben y Vinícius de Moraes y se ha adquirido asimismo una adaptación modernizada de *Romeo y Julieta* ambientada en nuestros días en un barrio suburbial de una gran ciudad brasileña. Los espectadores catalanes podrán apreciar muy pronto lo mejor de *Rede Globo TV*.

Fuente: Televisión/Radio. 02/09/1983. "El tercer canal catalán va de compras por Brasil." La Vanguardia. Barcelona: Grupo Godó. Pág. 32.

Entre 1985-1986, *TV3*, *TVG* y *ETB* exhiben la telenovela de mayor audiencia del año, "*Dancin' Days*",<sup>114</sup> "que se emite en horario de tarde, de lunes a viernes, y que es un auténtico folletón televisivo".<sup>115</sup> Las cadenas autonómicas demuestran así que las telenovelas pueden alcanzar grandes índices de audiencia y rellenar la parrilla televisiva a un buen precio (ALTADILL GARCIA y GALLARDO RUEDA, 1990: 63-65).

Por consiguiente, es discutible afirmar que el marco real del inicio de la telenovela latinoamericana en España empieza solamente en 1986 con el culebrón de éxito "*Los Ricos también lloran*" que incluso fue el responsable de inaugurar la franja horaria de la mañana,

<sup>114</sup> TV3. 11.09.1985. "25 ANYS: DANCIN' DAYS". Consultado en: <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=D&idint=17509&any=1984&anyFiltre=0>, en noviembre 2011.

<sup>115</sup> R.M. 04/03/1986. "TV3 ofrece 60 horas semanales con el objetivo de competir con TVE." El País. Barcelona: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/CATALUNA/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA/R\\_TVE/TELEVISION\\_DE\\_CATALUNYA\\_TV-3/CANAL\\_33-TV-3/ofrece/horas/semanales/objetivo/competir/TVE/elpepirtv/19860304elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/CATALUNA/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA/R_TVE/TELEVISION_DE_CATALUNYA_TV-3/CANAL_33-TV-3/ofrece/horas/semanales/objetivo/competir/TVE/elpepirtv/19860304elpepirtv_4/Tes), en noviembre 2011.

<sup>116</sup> ya que vimos cómo desde 1983 las televisiones autonómicas las exhibían, y cómo la cadena pública *TVE* desde 1982 exhibía series brasileñas por todo el territorio.

En la temporada 1986-1987, el ente público transmite la telenovela brasileña “*La Fuente de Piedra*”. <sup>117</sup> Dados sus buenos resultados de audiencia, otras telenovelas emblemáticas reforzaron la presencia del género en esta parrilla matinal del año 1987, y *TVE* exhibe el culebrón brasileño “*Gabriela*” <sup>118</sup> y la novela mexicana “*Cuna de lobos*”.

**Tabla 22 - Duración Horaria de las Series Exhibidas en TVE por Países de Origen – 1987**

Países de origen	Duración horaria de las series exhibidas
Estados Unidos	533h 36' 19"
Reino Unido	59h 28' 30"
Brasil	58h 56' 25"
Australia	55h 44' 50"
México	54h 41' 23"
Alemania	40h 14' 23"
Francia	23h 19' 55"
Italia	8h 27' 00"

<sup>116</sup> VILLAGRASA, José María. 13/01/1986. ““Los ricos también lloran”. Largo folletín mexicano para los desayunos”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/RAI/RADIOTELEVISION\\_PUBLICA\\_ITALIANA/ricos/lloran/largo/folletin/mexicano/desayuno/elpepirtv/19860113elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/RAI/RADIOTELEVISION_PUBLICA_ITALIANA/ricos/lloran/largo/folletin/mexicano/desayuno/elpepirtv/19860113elpepirtv_4/Tes), en noviembre 2011.

<sup>117</sup> VILLAGRASA, José María. 11/03/1987. “La televisión matinal repone la comedia británica 'Esto se hunde'”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/television/matinal/repone/comedia/britanica/hunde/elpepirtv/19870311elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/television/matinal/repone/comedia/britanica/hunde/elpepirtv/19870311elpepirtv_3/Tes), en noviembre 2011.

<sup>118</sup> VILLAGRASA, José María. 09/09/1987. “TVE estrena una serie brasileña de 132 capítulos producida en 1975”. *El País*. Barcelona: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/TVE/estrena/serie/brasilena/132/capitulos/producida/1975/elpepirtv/19870909elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/TVE/estrena/serie/brasilena/132/capitulos/producida/1975/elpepirtv/19870909elpepirtv_4/Tes) en agosto 2011.

Checoslovaquia	5h 17' 10"
----------------	------------

Fuente: EVEN, Martin. 1989. *L'Espagne et sa télévision*. Paris: Institut National de L'Audiovisuel/ Editions Champs Vallon.

A partir de esta época, *TVE* exhibirá telenovelas latinoamericanas todos los años. *Televisión Española* programa la novela mexicana “*Pura sangre*” (*TVE 1* - 1988) en su horario de mañana, y el fenómeno se desplaza posteriormente hacia otros canales con la producción colombiana “*Caballo viejo*” (*TVE 2* - 1988), y también hacia dos franjas horarias distintas (mediodía y sobremesa). Esto es un dato muy importante, ya que la telenovela se expande al segundo canal de la televisión pública, garantizando y fortaleciendo su permanencia junto a la audiencia española.

En 1989, *TVE 2* compra la telenovela “*Dona Beija*” del difunto canal brasileño *Manchete*,<sup>119</sup> alcanzando audiencias que superan los 4 millones de espectadores. El carácter morboso de la novela contribuyó al éxito, ya que la protagonista era una prostituta que manejaba un burdel y mantenía una relación con un hombre casado; a eso se sumaban las escenas de “*Dona Beija*” montando a caballo totalmente desnuda, lo que descolocó al televidente en el entorno todavía bastante conservador de la programación televisiva. Este mismo año, *TVE* exhibe otra producción brasileña llamada “*Derecho de amar*” (*TVE 1*, 1989).

A continuación de la telenovela “*Dona Beija*”, se exhibe en *TVE* la telenovela venezolana “*Cristal*”. Para Lorenzo Vilches, es solamente a partir de esta novela cuando los culebrones conocen un gran éxito en la televisión española. Para el investigador, este fenómeno televisivo supuso la apertura de las fronteras audiovisuales españolas a los sentimientos y al drama serial latino,<sup>120</sup> hasta el punto de que esta novela alcanza por primera vez los primeros puestos de la audiencia (67,4 por ciento).<sup>121</sup>

<sup>119</sup> EFE. 01/12/1989. “Una serie venezolana sustituirá a 'Dona Beija' a partir del lunes”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/serie/venezolana/sustituira/Dona/Beija/partir/lunes/elpepirtv/19891201elpepirtv\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/serie/venezolana/sustituira/Dona/Beija/partir/lunes/elpepirtv/19891201elpepirtv_6/Tes) en agosto 2011.

<sup>120</sup> BERCIANO, Rosa Álvarez. 02/06/1990. “Lo que nunca muere”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/muere/elpepirtv/19900602elpepirtv\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/muere/elpepirtv/19900602elpepirtv_2/Tes) en agosto 2011.

<sup>121</sup> BERCIANO, Rosa Álvarez. 04/12/1989. “La telenovela dramática 'Cristal' empieza a emitirse en TVE-1”. El País. Barcelona: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/telenovela/dramatic/a/Cristal/empieza/emitirse/TVE-1/elpepirtv/19891204elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/telenovela/dramatic/a/Cristal/empieza/emitirse/TVE-1/elpepirtv/19891204elpepirtv_4/Tes) en agosto 2011.

“*Cristal*” fue de verdad un gran éxito en la sociedad española, hasta el punto de paralizar al país cuando la telenovela se emitía. El fenómeno fue tan grande que las consultas de los ginecólogos se llenaron de telespectadoras ansiosas por comprobar a través de un examen si tenían cáncer mamario, “no fuera que les sorprendiese el cáncer como a uno de los personajes de ‘*Cristal*’, algo que nunca había conseguido un Ministro de Sanidad.”<sup>122</sup> En el mismo año del fenómeno “*Cristal*”, TVE exhibe también a “*Yo Compró esta Mujer*” y “*La Dama de Rosa*”.

En estos años, y después de un largo proceso de discusión iniciado con la Transición sobre cuál sería el mejor sistema televisivo, al final se decidió que debería ser un sistema mixto para garantizar así la democracia y la libertad de información.

A partir de 1990, surge el sistema privado y comercial de televisión. En este año, *Antena 3* y *Telecinco*,<sup>123</sup> cadenas de reciente creación, se estrenan llevando a las ondas a muchas telenovelas latinoamericanas (LLORCA, 2009: 293).

Obviamente, la estrategia del ente público con la compra excesiva de productos televisivos latinoamericanos “se extrapoló a las cadenas rivales, que optaron por la imitación como estrategia competitiva, dando forma a la conocida como ‘*batalla del culebrón*’” (CHICHARRO MERAYO, 2011: 195).

*Telecinco* programa la telenovela “*Dancing Days*” (o “*Días de Baile*”) anteriormente exhibida en sus respectivas comunidades por las tres cadenas autonómicas (TV3, ETB y TVG) como vimos antes, así como “*La Revancha*”, “*Topacio*” y “*Señora*”. Al mismo tiempo, *Antena 3* exhibe “*Pasionaria*”, “*La Intrusa*”, “*Pasarela*”, “*Leonela*”, “*La gata Salvaje*” y “*Roque Santeiro*”.<sup>124</sup> Esta última telenovela había sido censurada en Brasil en 1975 y diez años después obtendría allí un gran éxito.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> AMELA, Víctor M. 09/07/1991. “El nuevo imperialismo.” *La Vanguardia*. Revista. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/01/22/pagina-3/33488506/pdf.html?search=telenovela>, en enero 2012.

<sup>123</sup> Antena 3 estrena el día 25 de enero de 1990 y Telecinco en el día 3 de marzo del mismo año.

<sup>124</sup> TELEVISIÓN. 05/01/1990. “Los programas que veremos.” *La Vanguardia*. Revista. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/07/09/pagina-5/33013447/pdf.html?search=telenovela>, en enero de 2012.

<sup>125</sup> BERCIANO, Rosa Álvarez. 06/02/1990. “Antena 3 emite la telenovela de mayor audiencia y la más censurada de Brasil” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/BRASIL/ANTENA\\_3/TELEVISION/Antena/emite/telenovela/mayor/audiencia/censurada/Brasil/elpepirtv/19900206elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/BRASIL/ANTENA_3/TELEVISION/Antena/emite/telenovela/mayor/audiencia/censurada/Brasil/elpepirtv/19900206elpepirtv_3/Tes) en agosto de 2011.



Doc Comparato, guionista brasileño, dice que a partir del nacimiento de las cadenas de televisión privadas surge en España un fenómeno inédito, al invertirse un flujo cultural que antes iba de Europa hacia Latinoamérica.

El guionista añade que “cuando un sistema cerrado se abre, las cadenas realizan grandes inversiones de todo tipo, por lo que acaban comprando las telenovelas más baratas y baja la calidad media.” Pero concluye que esta práctica, una vez realizadas las debidas inversiones, se acaba, por lo cual la compra de las telenovelas iberoamericanas tendría sus días contados, ya que “al cabo de cinco años, el sistema vuelve a cerrarse, se restablece la estabilidad y la televisión de ese país encuentra su identidad.”<sup>126</sup>

Esta es una etapa clave para la importación de las telenovelas iberoamericanas en España. Con la apertura del mercado a través de las televisiones privadas, se nota que a partir de 1990-1995, se produce un cambio en el reparto del presupuesto publicitario, que pasa a ser un mercado competitivo, y consecuentemente, genera un cambio de estrategia en el sistema de producción de ficción nacional.

A partir de la mitad de la década de los 90, se suponía que habría un despegue en el desarrollo de la ficción televisiva española. Pero, ¿se verifica que en cinco años la televisión en España dejaría de importar telenovelas latinoamericanas y obtendría una identidad propia, como predecía el guionista Doc Comparato?

En 1991, se estrena en la cadena privada española *Telecinco* la telenovela “*María, María*”, “*Inés Duarte, Secretaria*” y “*Ventre de Alquiler*”.<sup>127</sup> Pero esta última, una producción de origen brasileña, no alcanza los índices de audiencia satisfactorios esperados por *Telecinco* y la cancelan a las pocas semanas de su estreno (ARTERO MUÑOZ, 2007: 39). Al mismo tiempo, *TVE*, exhibe “*La Señorita*”, “*Cuerpo a Cuerpo*”,<sup>128</sup> “*La Extraña*

---

<sup>126</sup> AMELA, Víctor M. 18/09/1990. “España tendrá identidad televisiva en cinco años – Doc Comparato, guionista de telenovelas, en Barcelona.” *La Vanguardia*. Barcelona: Grupo Godó. pág. 5. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/09/18/pagina-5/33459610/pdf.html?search=malu,%20mujer>, en enero de 2012.

<sup>127</sup> NIETO, Marta. 06/10/1991. “Guerra de pasiones”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/Guerra/pasiones/elpepirtv/19911006elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/Guerra/pasiones/elpepirtv/19911006elpepirtv_1/Tes) en agosto 2011.

<sup>128</sup> BERCIANO. Rosa Álvarez. 09/08/1991. “España siente el melodrama latinoamericano.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Espana/siente/melodrama/latinoamericano/elpepirtv/19910809elpepirtv\\_17/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Espana/siente/melodrama/latinoamericano/elpepirtv/19910809elpepirtv_17/Tes), en enero 2012.

*Dama*”, “*Rubí*” y “*Un Amor Prohibido*”. Antena 3 exhibe la telenovela argentina “*Y el Oro y el Barro*” y la telenovela “*Santa Bárbara*”.<sup>129</sup>

En 1992, la lista de telenovelas se hace interminable. *Telecinco*, *Antena 3* y *TVE* continúan con la contraprogramación, y llegan a estrenar hasta cinco telenovelas en un sólo año. En total son catorce las telenovelas programadas en este período (*Telecinco*: “*María de nadie*”, “*Las dos Dianas*”, “*Manuela*”, “*La Loba Herida*”;<sup>130</sup> *Antena 3*: “*La selva de piedra*”, “*Selva de cemento*”,<sup>131</sup> “*Cara Sucia*” y “*Atrévete*”; *TVE*: “*Marquesa de Santos*”,<sup>132</sup> “*Destino*”, “*La dueña*”, “*Mundo de fieras*” y “*Abigail*”) y un dato curioso es que la audiencia de todas las telenovelas en conjunto es similar a la de “*Cristal*” dos años antes (superando los ocho millones de espectadores).<sup>133</sup>

Cabe resaltar un hecho importante; en el año 1992: *Telecinco* coproduce su primera telenovela “*La Loba Herida*” junto a *Marte TV* de Venezuela. Esta será una práctica cada vez más frecuente en el audiovisual español, y a partir de aquel entonces los directivos serán “conscientes de su rentabilidad, de su versatilidad, de su capacidad para superar distancias culturales y por consiguiente, de las oportunidades de negocio asociadas, se iniciaron los primeros proyectos para su producción desde las generalistas propias” (CHICHARRO MERAYO, 2011: 196).

---

<sup>129</sup> EL PAÍS. 16/12/1991. “Tan contentos.” Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/contentos/elpepirtv/19911216elpepirtv\\_16/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA_3_/TELEVISION/contentos/elpepirtv/19911216elpepirtv_16/Tes), en enero 2012.

<sup>130</sup> “*La Loba Herida*” es una telenovela venezolana producida por Marte TV junto a Telecinco de España y transmitida por Venevisión y Telecinco en 1992.

<sup>131</sup> EL PAÍS. 02/03/1992. “*La selva de cemento*”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/selva/cemento/elpepirtv/19920302elpepirtv\\_22/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA_3_/TELEVISION/selva/cemento/elpepirtv/19920302elpepirtv_22/Tes) en agosto 2011.

<sup>132</sup> M. B. 30/06/1992. “TVE-1 estrena hoy una telenovela brasileña basada en hechos reales”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/TVE-1/estrena/hoy/telenovela/brasilena/basada/hechos/reales/elpepirtv/19920630elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/TVE-1/estrena/hoy/telenovela/brasilena/basada/hechos/reales/elpepirtv/19920630elpepirtv_1/Tes), en agosto 2011.

<sup>133</sup> DAROCAS, Montse. 08/10/1995. “El culebrón se serena.” *La Vanguardia*. Revista. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/10/08/pagina-2/33826636/pdf.html>, en enero 2012.

AMADO, María Inés. 25/10/1992. “La audiencia de todas las telenovelas es similar a la de ‘Cristal’ hace dos años.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE\\_5/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/audiencia/todas/telenovelas/similar/Cristal/hace/anos/elpepirtv/19921025elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE_5/ANTENA_3_/TELEVISION/TELEVISION ESPANOLA /RTVE/audiencia/todas/telenovelas/similar/Cristal/hace/anos/elpepirtv/19921025elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.



Por eso el ente público se lanza también al negocio y exhibe la primera telenovela coproducida por *Globo* y *TVE*, “*Dime Luna*”. Según el director de promoción de la cadena pública española, la elección de *Globo* no se debió solamente al éxito obtenido por sus productos en España, sino al hecho de que “para nuestro sistema, el ritmo de producción de *Globo* es brutal; ellos hacen seis episodios por semana al coste mínimo.”<sup>134</sup>

*TVE* todavía siguió comprando telenovelas latinoamericanas, y exhibe, además de la coproducción citada anteriormente, las telenovelas “*Kassandra*”, “*Pobre Diabla*”, “*Tu Mundo y el Mío*”, “*Yedra*” y “*Estrellita Mía*”. Por su lado, *Telecinco* intenta competir con otras 5 telenovelas: “*Antonella*”, “*La Traidora*”, “*Primer Amor*” (la segunda telenovela de coproducción de *Telecinco*, tras “*La Loba Herida*”), “*Micaela*” y “*La Mujer Prohibida*” (su tercera telenovela exhibida fruto de una coproducción realizada en 1991 junto a *Venevisión*).<sup>135</sup> *Antena 3* vuelve a exhibir la *soap opera* norteamericana “*Santa Bárbara*”,<sup>136</sup> así como las telenovelas “*Muchachita*”, “*Por estas Calles*” y “*La Dama de Rosa*”, ya emitida anteriormente por *TVE* con gran éxito de audiencia.<sup>137</sup>

Es necesario resaltar que en el año 1993 el género pierde un poco de público. La falta de interés por parte de los espectadores se debió al exceso de telenovelas en antena, a que las tramas y actores eran casi siempre los mismos, “así como los continuos cambios de horario no anunciados, practicados sobre todo por *TVE I* y *Telecinco*, y responsables de fluctuaciones de audiencia millonarias, generaron cierta saturación en la audiencia”<sup>138</sup> (CHICHARRO MERAYO, 2011: 196).

---

<sup>134</sup> SANCRISTÓVAL, Piedad. 12/11/1990. “Comienza en Madrid el rodaje de 'Coração', el primer 'culebrón' de Televisión Española”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_/RTVE/Comienza/Madrid/rodaje/Coracao/primer/culebron/Television/Espanola/elpepirtv/19901112elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/Comienza/Madrid/rodaje/Coracao/primer/culebron/Television/Espanola/elpepirtv/19901112elpepirtv_4/Tes), en agosto 2011.

<sup>135</sup> EL PAÍS. 24/03/1993. “Crítica: ‘La Mujer Prohibida’.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE\\_5/mujer/prohibida/elpepirtv/19930324elpepirtv\\_2\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE_5/mujer/prohibida/elpepirtv/19930324elpepirtv_2_2/Tes), en enero 2012.

<sup>136</sup> EL PAÍS. 02/11/1993. “Santa Bárbara.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/Santa/Barbara/elpepirtv/19931102elpepirtv\\_19/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA_3_/TELEVISION/Santa/Barbara/elpepirtv/19931102elpepirtv_19/Tes), en enero 2012.

<sup>137</sup> EL PAÍS. 15/02/1993. “Comienzan dos nuevas telenovelas en Tele 5 y Antena 3.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE\\_5/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/Comienzan/nuevas/telenovelas/Tele/Antena/elpepirtv/19930215elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELE_5/ANTENA_3_/TELEVISION/Comienzan/nuevas/telenovelas/Tele/Antena/elpepirtv/19930215elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

<sup>138</sup> DAROCAS, Montse. 08/10/1995. “El culebrón se serena.” *La Vanguardia. Revista*. Barcelona: Grupo Godó. pp. 2-3.

Además surge en España a través de la cadena pública *TVE*, un formato que será el gran enemigo de la telenovela: los programas dedicados a la prensa rosa, o como también se los denomina, los programas de corazón. Estos programas se dedican al cotilleo de la vida de los famosos y comienzan justo ese año con el programa “*Corazón Corazón*”, que se exhibe los sábados y domingos (ORNIA, 1998:152).

## 4.5 - La Producción de la Telenovela en el Ámbito Autonómico

En 1994, el panorama televisivo es un poco distinto al del año anterior, y solamente *Antena 3* no exhibe ninguna telenovela y reorganiza su estrategia para atraer a la audiencia, prefiriendo invertir en un programa de corazón, por ejemplo el programa llamado “*A Toda Página*”. Las otras cadenas continúan con la compra de títulos latinoamericanos para retener a la audiencia. *Telecinco* exhibe “*Déjate Querer*”, “*Inés Duarte, Secretaria*” y “*Pasión de Vivir*”, mientras *TVE* programa “*Alejandra*” y también “*Emperatriz*” (ORNIA, 1997:152).

Por otro lado, en 1994 empezaría un fenómeno nuevo para la historia de la telenovela española: la primera telenovela al estilo latinoamericano empieza a ser cien por cien producida en España por la cadena autonómica de Catalunya *TV3*.

La primera telenovela ‘catalana’ se estrenó el día 10 de enero de 1994 con “*Poblenou*” (1994-1995), después de “*Poble Nou*” vino “*Secrets de família*” (1994-1996), seguido sucesivamente de “*Nissaga de poder*” (1995-1998), “*Laberint D'ombres*” (1997-2000), “*Herencia de Sang*” (1997-1998), “*Nissaga: L’herència*” (1998-2000), “*Temps de Silenci*” (2001-2002), “*El Cor de la Ciutat*” (2005-2009), “*La Riera*” (2010 – en exhibición)<sup>139</sup> y “*Secrets de Xangai*” (2011), la primera telenovela de *TV3* coproducida con China<sup>140</sup> (CASTELLÓ, 2007: 103-104/ CONTRERAS TEJERA y PÉREZ ORNIA, 2001: 269).

El año 1995, quién no programa ninguna telenovela latinoamericana es *Telecinco*, que prefiere adentrarse en el mundo del corazón con el programa “*¡Qué me dices!*” (1995-1998).<sup>141</sup> *Antena 3* exhibe solamente una telenovela titulada “*Amanda Beatriz*” y *TVE* programa “*Agujetas de Color de Rosa*”, “*Corazón Salvaje*” y “*Selva María*”.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> TV3. *La Riera*. Barcelona: TV3. Consultado en: <http://www.tv3.cat/lariera>, en junio 2012.

<sup>140</sup> BRACERO, Francesc. 18/07/2011. “TV3 estrena una nueva telenovela chino-catalana en lugar de ‘La Riera’.” *La Vanguardia*. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/07/09/pagina-11/87273472/pdf.html?search=telenovela>, en enero 2012.

<sup>141</sup> FORMULATV. 13/03/2011. “Chapis de ‘¡Qué Me Dices!’: ‘Consumía cocaína mientras presentaba en Telecinco.’” Madrid: Noxvo. Consultado en: <http://www.formulatv.com/noticias/18781/chapis-que-me-dices-consumia-cocaina-presentaba-telecinco/>, en enero 2012.

Podemos concluir entonces que Doc Comparato consiguió predecir hasta cierto punto que la telenovela dejaría de ser importada por las cadenas de televisión de España. Cuando se observa la programación de las cadenas privadas, se nota que “han renunciado al género y han apostado por series cómicas y telefilmes melodramáticos para cubrir las franjas horarias en las que la audiencia potencial escasea.” <sup>143</sup>

Sin embargo, ese mismo año de 1996, la televisión pública española *TVE* continúa programando más de 5 horas diarias (de lunes a viernes) de telenovelas (reprogramando la telenovela “*Abigail*”, o “*Café con aroma de mujer*” - que se exhibe a razón de 3 capítulos por día, de 15’45 a 18’30h.-, “*María Mercedes*” y “*Kaína*”).

Curiosamente, Doc Comparato se equivocó solamente con respecto a la estrategia de *TVE*, y es que resulta verdaderamente sorprendente que una cadena pública de televisión tuviera como arma a productos extranjeros a la hora de competir en la guerra por la audiencia. Lo más razonable hubiese sido que una cadena pública produjera programas audiovisuales nacionales.

Pero, ¿por qué *TVE* insiste año tras año en programar telenovelas latinoamericanas? La respuesta es sencilla: “Bajo coste y notables índices de audiencia. Estos datos objetivos pueden ser dos razones de peso para que *TVE* programe telenovelas”. <sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> DAROCAS, Montse. 08/10/1995. “El culebrón se serena.” Revista – La Vanguardia. Barcelona: Grupo Godó. Pág. 3. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/01/05/pagina-2/33826636/pdf.html?search=telenovela>, en enero 2012.

<sup>143</sup> R.G.G. 12/11/1996. “Los culebrones ocupan más de cinco horas diarias en la programación de TVE-1 - Audiencia estable para 'Abigail', 'Café' y 'Kaína'.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/LATINOAMERICA/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA/\\_RTV\\_E/culebrones/ocupan/horas/diarias/programacion/TVE-1/elpepirtv/19961112elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/LATINOAMERICA/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA/_RTV_E/culebrones/ocupan/horas/diarias/programacion/TVE-1/elpepirtv/19961112elpepirtv_1/Tes) en enero 2012.

<sup>144</sup> I.G. 17/08/2004. “La Primera estrena otro culebrón en horario infantil.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/estrena/culebron/horario/infantil/elpepirtv/20040817elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/estrena/culebron/horario/infantil/elpepirtv/20040817elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

## 4.6 – La Producción de la Telenovela en Ámbito Nacional

Con el nuevo gobierno que permanecerá en el poder desde 1996 a 2004, bajo la responsabilidad del *Partido Popular* y con José María Aznar al frente, se puede decir que fueron años que cambiaron España desde el punto de vista económico, al privatizar la mayor parte del sector público (BUSTAMANTE, 2006: 147-148). Otro acontecimiento importante y paralelo es la liberalización del mercado, ¿pero cómo afecta esto a la producción audiovisual?

La verdad es que hubo un cambio a partir de la apertura del mercado televisivo, con la creación de cadenas autonómicas y el nacimiento de cadenas privadas. El sistema de producción televisivo se abre a nuevas producciones rompiendo el antiguo modelo estatal. Por eso surgen durante este período las productoras independientes, que abastecen a las cadenas de televisión con numerosos programas. Las productoras independientes más importantes son *Gestmusic* (1987), *Europroducciones* (1991), *Zeppelin TV* (1992), *Globomedia*, *3 Koma 93* o *El Terrat* (1993), *BocaBoca* y *Prime Time* (1995), *Diagonal TV* (1997), *Linze TV* (filial andaluza de *Zeppelin TV* – 1997), *Grupo Ganga* (1997), *Boomerang* (1998), *Zebra TV* (2003) y *Grundy* (2006) (MEDINA, 2008: 49/ PÉREZ, 2009: 242).

La gran sorpresa es que tanto “*Antena 3* como *Tele 5* han renunciado al género y han apostado por series cómicas y telefilmes melodramáticos para cubrir las franjas horarias en las que la audiencia potencial escasea”, <sup>145</sup> y apuestan por la compra de telenovelas realizadas por productoras independientes nacionales, como la que ha sido la primera telenovela española de ámbito nacional: “*El Súper: historias de todos los días*”.

Esta telenovela fue efectivamente la primera telenovela española diaria producida según el molde latinoamericano y exhibida para todo el país. <sup>146</sup> La única diferencia es que la telenovela de *TV3* “*Poblenou*” solamente fue exhibida en la región autónoma de Cataluña en 1994, como vimos anteriormente (DIEGO, 2010: 103).

---

<sup>145</sup> R.G.G. 12/11/1996. “Los culebrones ocupan más de cinco horas diarias en la programación de TVE-1 - Audiencia estable para 'Abigail', 'Café' y 'Kaína'.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/LATINOAMERICA/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_/RTVE/culebrones/ocupan/horas/diarias/programacion/TVE-1/elpepirtv/19961112elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/LATINOAMERICA/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/culebrones/ocupan/horas/diarias/programacion/TVE-1/elpepirtv/19961112elpepirtv_1/Tes), en enero de 2012.

<sup>146</sup> ZEPPELIN TV. 06/09/1996. “El Súper.” Madrid: Grupo Endemol. Consultado en: <http://www.zeppelintv.com/Programas/InfoGeneral/kpFxFhYepk0/>, en enero 2012.

Esta producción tuvo muy buena acogida, puesto que tuvo al principio una media estable de “casi dos millones y quinientos mil telespectadores, lo que supone un 28,20 por ciento de cuota de pantalla” (DÍAZ, 1999: 165). Lo que tenía que ser una telenovela de tres meses de duración acabó alargándose, pero esto contribuyó a que perdiera fuerza entre el público.

“*El Súper*” fue producida inicialmente por *Diagonal TV*, *Zeppelin TV* y en el último año por los *Estudios Picasso*. La telenovela se estrenó en *prime time* en *Telecinco* el día 9 de septiembre de 1996, pasando posteriormente al horario de tarde y totalizando setecientos treinta y ocho capítulos. Lo más sorprendente es que finalizó de forma muy abrupta, acabando el día 31 de diciembre de 1999, último día del año, lo cual nunca debería producirse ya que los televidentes están ocupados con los preparativos de la Nochevieja.

*Telecinco* estrena otra telenovela en 1997, “*Al Salir de Clase*”, la primera dedicada al público juvenil producida en España por la productora independiente *BocaBoca*. Esta telenovela se mantiene en antena hasta el año 2002 con un total de 1.199 capítulos. Consiguió excelentes índices de audiencia (dos millones cuatrocientos veintinueve mil espectadores diarios) y abrió un futuro lleno de proyectos a la mayoría de los jovencísimos actores que pasaron por ella. (DIEGO, 2010: 103/ CONTRERAS TEJERA y PÉREZ ORNIA, 2001: 268).

Mientras tanto, *TVE* usaba todavía durante la temporada 1997-1998 las telenovelas latinoamericanas como arma para competir con las cadenas privadas: se emiten “*Te Sigo Amando*”, “*Esmeralda*”, “*Leonela, Muriendo de Amor*”, “*Huracán*”, “*Café con Aroma de Mujer*”, “*Perla Negra*” y “*Alondra*” (DIEGO, 2010: 106). Al reconocer el gran éxito de la telenovela exhibida por *Telecinco*, la programación de sobremesa de *TVE* cambia un poco de rumbo <sup>147</sup> y exhibe una producción realizada por *Zeppelin TV* en un horario habitualmente ocupado por telenovelas latinoamericanas. “*Calle Nueva*” se estrena el día 28 de septiembre de 1997 “y se despidió en junio de 2000 tras quinientas treinta y ocho

---

<sup>147</sup> I.G. 27/09/1997. “‘Calle Nueva’, una telenovela de acento español para la sobremesa de TVE-1.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_/RTVE/Calle/nueva/telenovela/acento/espanol/sobremesa/TVE-1/elpepirtv/19970927elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/Calle/nueva/telenovela/acento/espanol/sobremesa/TVE-1/elpepirtv/19970927elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

entregas, con una honrosa media de dos millones doscientos setenta mil (21,7 por ciento de cuota de pantalla)".<sup>148</sup>

*TVE* continúa en 1999 programando en su parrilla telenovelas de origen latinoamericano, en el horario habitual de la sobremesa pero también por las mañanas: "*Rosalinda*" (27,2 por ciento), "*La Mentira*" (20,1 por ciento), "*Isabella, Mujer Enamorada*" (23,8 por ciento), y en la banda matinal la reemisión de "*La Usurpadora*" (42,8 por ciento) y "*Luz María*" (41,8 por ciento) (DIEGO, 2010: 115-116).

En este período se nota que las cadenas privadas optan por seriales nacionales y ya no por la compra de telenovelas latinoamericanas. *Telecinco* continúa con su culebrón juvenil "*Al Salir de Clase*" y *Antena 3* se embarca en el mismo camino con la producción nacional de "*Nada es para Siempre*" (1999-2000) realizada por *VideoVoz* y *SkyQuest*. La verdad es que ésta última fue una de las primeras telenovelas cuyos derechos se compraron para una nueva producción nacional, siendo en este caso una versión española de la telenovela venezolana "*A Todo Corazón*" (CONTRERAS TEJERA y PÉREZ ORNIA, 2001: 268, 270).

Las telenovelas exhibidas por *TVE* en la temporada 2000-2001 contribuyen a fortalecer la posición hegemónica del canal estatal: "*María Emilia*" (27,2 por ciento), la brasileña "*Terra Nostra*"<sup>149</sup> (que cosecha una media del 27,4 por ciento de cuota y dos millones doscientos trece mil televidentes), así como el *remake* peruano de "*Pobre Diabla*" (una media del *share* de 28,5 por ciento, todo un éxito que no se cosechaba desde "*Esmeralda*", exhibida tres años antes) (ORNIA y ZUBIAURRE, 2002: 164).

Los autores José Miguel Contreras Tejera y José Ramón Pérez Ornia citan la evolución en términos de *rating* y *share* de las telenovelas emitidas en *TVE* durante el horario de la sobremesa entre los años de 1993 a 2000. El número de títulos todavía es importante, pero el número de emisiones de una telenovela baja considerablemente. Antes

---

<sup>148</sup> TELEVISIÓN. 15/05/2000. "Programación." *La Vanguardia*. Barcelona: Grupo Godó. Consultado en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/05/15/pagina-6/34068897/pdf.html>, en enero 2012.

GALLO, Isabel y BARAGANO, Techu. 23/05/2004. "'Enredos a la hora de la siesta.'" *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Enredos/hora/siesta/elpeirtv/20040523elpeirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Enredos/hora/siesta/elpeirtv/20040523elpeirtv_1/Tes), en enero 2012.

<sup>149</sup> R. R. 30/01/2001. "TVE estrenará 'Terra Nostra', una historia de la emigración en Brasil." *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE/estrenara/Terra/nostra/historia/emigracion/Brasil/elpeirtv/20010130elpeirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE/estrenara/Terra/nostra/historia/emigracion/Brasil/elpeirtv/20010130elpeirtv_1/Tes) en diciembre 2011.

era normal que se emitieran más de cien capítulos de una telenovela, aunque posteriormente se ve que son pocas las telenovelas que superan este nivel (CONTRERAS TEJERA y PÉREZ ORNIA, 2001: 173) ¿Quiere esto decir que el formato de la telenovela se estaba agotando?

Por lo visto no. La televisión pública en la temporada 2001-2002 ofrece cada día varias raciones de telenovelas, que arrancan desde primera hora de la mañana con “*Pobre diablo*” (10'15h) y se prolongan durante toda la tarde en una sesión continua de interminables seriales que llegan hasta las 18'00h (“*El secreto*” - 16'05h - adaptación española de una telenovela de la cadena mexicana *Televisa* pasada por el tamiz de *Europroducciones*, “*Cuando seas mía*” - 16'40h - comprada directamente a la también mexicana *Televisión Azteca*, y por último “*La revancha*” - 17'30h – una coproducción entre *Venevisión & Fonovideo Production Inc. Miami*).

Por su parte *Antena 3* estrena la telenovela colombiana “*Yo soy Betty, la Fea*”, fenómeno de los culebrones del inicio del siglo XXI en todo el mundo, y que en España fue exhibida entre 2001 y 2002 con una media de dos millones y seiscientos mil espectadores (veinticuatro por ciento de cuota de pantalla).<sup>150</sup>

En 2002, *TVE* continua con abundante exhibición de culebrones, transmitiendo 4 telenovelas: “*Nano*”, una producción argentina exhibida a las 10'15h; “*La verdad de Laura*”, una producción hispano-mexicana exhibida a las 16h; “*El manantial*”, una producción mexicana exhibida a las 17h; y “*La fuerza del deseo*” una producción brasileña exhibida a las 17'45h.<sup>151</sup> “El último capítulo de “*La verdad de Laura*”, emitido el 5 de julio de 2002, fue visto por casi cuatro millones de personas (37 por ciento de cuota).”<sup>152</sup>

Surge algo inédito en la historia de la cadena pública española en el período de 2002-2003. Por primera vez la cadena estatal, apuesta por fabricar una telenovela con sus

---

<sup>150</sup> R.G.G. 08/10/2001. “TVE ocupa con telenovelas un 20% de la oferta de La Primera - Amplia ventaja de Tele 5 sobre Antena 3 en la madrugada.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE/ocupa/telenovelas/oferta/Primera/elpepirtv/20011008elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE/ocupa/telenovelas/oferta/Primera/elpepirtv/20011008elpepirtv_4/Tes), en diciembre 2011.

<sup>151</sup> PÀMIES, Sergi. 17/05/2002. “Culebrones a granel.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Culebrones/granel/elpepirtv/20020517elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Culebrones/granel/elpepirtv/20020517elpepirtv_1/Tes) en diciembre 2011.

<sup>152</sup> GALLO, Isabel. 16/11/2004. “La Primera confina la telenovela ‘Anastasia’ a la franja matinal.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/confina/telenovela/Anastasia/franja/matinal/elpepirtv/20041106elpepirtv\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/confina/telenovela/Anastasia/franja/matinal/elpepirtv/20041106elpepirtv_2/Tes), en enero 2012.



propios medios, y no a través de productoras independientes. La telenovela se llama “*Géminis*”, se exhibe a las 16h y tiene en total ciento noventa y dos capítulos.<sup>153</sup> “Los dos millones y seiscientos mil espectadores de media (uno de cada cuatro en su horario de emisión) cierra la temporada situando este culebrón a niveles de los índices de audiencia de “*Betty, la fea*”, el drama diario de la escuela colombiana que tan buenos réditos había dado el año anterior a *Antena 3*.”<sup>154</sup>

Desde 1995, con “*Aquí hay negocio*”,<sup>155</sup> TVE no asumía el control absoluto de una producción de ficción de gran calado. Dieron un paso más, ya que la producción de 1995 era una comedia de situación de exhibición semanal, y esta vez con la telenovela “*Géminis*” se trataba de una telenovela diaria.

Para competir con la cadena pública, *Antena 3* exhibe “*Ecomoda*” y “*El inútil*”, una producción colombiana de nombre predestinado ya que desapareció de la parrilla a la semana de su estreno por su escaso índice de audiencia. A continuación *Antena 3* exhibe la telenovela mexicana “*Soledad*”, y lo curioso es que esta es la primera vez que una obra firmada por la escritora cubana *Delia Fiallo* (autora de “*Cristal*”, “*Luz María*”, “*Pobre diablo*” y “*Topacio*”) se ofrece a través de un canal privado, tras 10 años del monopolio por parte de TVE.<sup>156</sup>

En 2003-2004, la lucha por la audiencia no cesa. *Antena 3* compra la versión venezolana de “*Betty, la Fea*”, titulada “*Mi Gorda Bella*” y con esta producción intenta hacer frente a los culebrones exhibidos por TVE, pero de poco sirvió y fue retirada después

---

<sup>153</sup> ARNANZ, Carmen. 30/09/2002. “La telenovela de TVE-1 ‘Géminis’ invita a seguir una venganza ‘a la española’.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-09-2002/abc/Comunicacion/la-telenovela-de-tve-1-geminis-invita-a-seguir-una-venganza-a-la-espa%C3%B1ola\\_133069.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-09-2002/abc/Comunicacion/la-telenovela-de-tve-1-geminis-invita-a-seguir-una-venganza-a-la-espa%C3%B1ola_133069.html), en enero 2012.

<sup>154</sup> BARAGANO, Techu. 04/07/2003. “El equipo de ‘Géminis’, la telenovela de TVE-1 que hoy termina, prepara una serie en horario de máxima audiencia.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/equipo/Geminis/telenovela/TVE-1/hoy/termina/prepara/serie/horario/maxima/audiencia/elpepirtv/20030704elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/equipo/Geminis/telenovela/TVE-1/hoy/termina/prepara/serie/horario/maxima/audiencia/elpepirtv/20030704elpepirtv_3/Tes), en enero 2012.

<sup>155</sup> CRÍTICA. 14/01/1995. “Aquí hay negocio/TVE-1 (20.25).” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA\\_RTVE/hay/negocio/TVE-1/2025/elpepirtv/19950114elpepirtv\\_31/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_RTVE/hay/negocio/TVE-1/2025/elpepirtv/19950114elpepirtv_31/Tes), en enero 2012.

<sup>156</sup> EL PAÍS. 31/08/2002. “Antena 3 estrena la última telenovela de Delia Fiallo.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/estrena/ultima/telenovela/Delia/Fiallo/elpepirtv/20020831elpepirtv\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/estrena/ultima/telenovela/Delia/Fiallo/elpepirtv/20020831elpepirtv_6/Tes), en diciembre 2011.

de treinta y dos emisiones (con una media de un millón quinientos noventa mil televidentes – 13,7 por ciento).<sup>157</sup>

La cadena estatal transmitió una producción nacional titulada “*Luna Negra*” (logrando una media de dos millones seiscientos doce mil televidentes - 24,9 por ciento)<sup>158</sup> y la exitosa telenovela “*Gata Salvaje*”, que ya estaba en su recta final en el año 2003.<sup>159</sup> TVE se arriesga a estrenar “*Machos*” este mismo año 2003, y programa una telenovela chilena que habla de homosexualidad. “*Machos*” alcanza un éxito moderado, llegando durante sus primeras semanas a estar entre los diez programas más vistos en España de ese año, pero perdiendo audiencia rápidamente, hasta el fin de la serie (una media de un millón ochocientos cuarenta mil televidentes – 22,2 por ciento).<sup>160</sup>

En 2004, TVE cambia un poco de estrategia al programar una telenovela de 127 capítulos realizada en coproducción rusa-norteamericana (*Telemundo* y *RTI*) y titulada “*Anastasia*”.<sup>161</sup> Las otras telenovelas que se estrenaron en 2004 fueron “*Rebeca*”, “*La Prisionera*”,<sup>162</sup> y completa la lista una exhibición de capítulos dobles de la telenovela española “*Luna negra*” para intentar reforzar su resultado durante la tarde.<sup>163</sup>

---

<sup>157</sup> F.P. 24/11/2003. “Antena 3 apuesta por el culebrón ‘La gorda bella’ para su sobremesa.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-11-2003/abc/Comunicacion/antena-3-apuesta-por-el-culebron-la-gorda-bella-para-su-sobremesa\\_222366.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-11-2003/abc/Comunicacion/antena-3-apuesta-por-el-culebron-la-gorda-bella-para-su-sobremesa_222366.html), en diciembre 2011.

<sup>158</sup> GALLO, Isabel. 16/11/2004. “La Primera confina la telenovela ‘Anastacia’ a la franja matinal.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/confina/telenovela/Anastasia/franja/matinal/elpepirtv/20041106elpepirtv\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/confina/telenovela/Anastasia/franja/matinal/elpepirtv/20041106elpepirtv_2/Tes), en enero 2012.

<sup>159</sup> F.P. 24/11/2003. “Antena 3 apuesta por el culebrón ‘La gorda bella’ para su sobremesa.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-11-2003/abc/Comunicacion/antena-3-apuesta-por-el-culebron-la-gorda-bella-para-su-sobremesa\\_222366.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-11-2003/abc/Comunicacion/antena-3-apuesta-por-el-culebron-la-gorda-bella-para-su-sobremesa_222366.html), en diciembre 2011.

<sup>160</sup> AGENCIAS MADRID. 28/11/2003. “TVE emitirá desde el lunes ‘Machos’, la telenovela que rompió moldes.” A Coruña: La Voz de Galicia. Consultado en: [http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2003/11/28/2203862.shtml?utm\\_source=buscavoz&utm\\_medium=buscavoz](http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2003/11/28/2203862.shtml?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz) en diciembre 2011.

<sup>161</sup> I.G. 27/09/2004. “TVE-1 estrena ‘Anastasia’, amor y traición en la Rusia imperial.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE-1/estrena/Anastasia/amor/traicion/Rusia/imperial/elpepirtv/20040927elpepirtv\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE-1/estrena/Anastasia/amor/traicion/Rusia/imperial/elpepirtv/20040927elpepirtv_2/Tes), en enero 2012.

<sup>162</sup> I.G. 17/08/2004. “La Primera estrena otro culebrón en horario infantil.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/estrena/culebron/horario/infantil/elpepirtv/20040817elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Primera/estrena/culebron/horario/infantil/elpepirtv/20040817elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

<sup>163</sup> GÓMEZ, Rosario G. 27/06/2004. “Tele5 accede al liderazgo.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Tele/accede/liderato/elpepirtv/20040627elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Tele/accede/liderato/elpepirtv/20040627elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

La sobremesa es una de las franjas en la cual *TVE* alcanza sus mejores resultados (24,1 por ciento). Su éxito se debe a la combinación de informativos y telenovelas, aunque se enfrenta cada vez más a la oferta de la crónica rosa de *Telecinco* (21,2 por ciento), ya *Antena 3* ocupa la tercera plaza (diecinueve por ciento) en 2004 (ORNIA y AMIGO, 2005: 27).

#### 4.7 – Ascensión y Crisis del Género

Hay que recordar que la cadena pública continúa con este modelo de programación sostenido desde la década de los 90, de utilizar telenovelas en las sobremesas. Pero, con el paso del tiempo, esta fórmula pierde terreno frente a los programas del corazón. ¿Por qué sigue entonces *TVE* programando telenovelas?

Las telenovelas son productos audiovisuales que proporcionan a la cadena pública una gran estabilidad de la parrilla, garantizando así la permanencia de la audiencia hasta el desenlace final. El peligro viene a la hora de finalizar una telenovela, por lo cual *TVE* empieza a emitir los primeros capítulos del nuevo título coincidiendo con el desenlace de la anterior en antena. Gracias a esto, el ente público consigue que la audiencia enlace una con otra.

Por otro lado, las telenovelas dan a una cadena de televisión la posibilidad de alargar o acortar su tiempo de emisión a través de la edición de sus capítulos. Con esta práctica, se suele aumentar las telenovelas que más éxito tienen entre la audiencia o acortar las que menos llaman la atención de los televidentes (esta práctica es común en todos los canales de televisión del mundo, lo sorprendente es la práctica habitual de *Antena 3* de desprogramar sin acortar la narrativa de una telenovela, lo que muestra una gran falta de respeto hacia la audiencia) (TENA, ANGULO, PRIETO, MARTÍNEZ, VILAPLANA y OLIVER, 2006: 35).

De forma general, durante el año 2005, “las obras procedentes de Iberoamérica alcanzaron un porcentaje global de casi el diecisiete por ciento, lo que supone el valor más alto registrado en el último trienio. México, Colombia y Venezuela fueron los países que más obras aportaron”, y “que estuvieron mayoritariamente representados a través de las telenovelas” (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2006: 166-167).

Hay que añadir que la creación de dos canales abiertos privados más a partir de 2005, *La Sexta* <sup>164</sup> y *Cuatro*, <sup>165</sup> “ha encendido una pasión por las novedades, por poner nuevos productos en el mercado, así como por adquirir talento creativo y por buscar que las productoras ofrezcan nuevos productos para que la competencia se haga sentir. La consecuencia es una vorágine de inmensos fracasos”, señaló Lorenzo Vilches añadiendo que:

Quando se multiplica la oferta, se fragmenta también el consumo. Antes, lanzar algo nuevo al mercado era relativamente fácil, mientras que ahora con los tres nuevos canales que se han abierto, con las cadenas autonómicas, con el cable, en fin, lanzar alguna cosa nueva es cada vez más difícil. Y mucho más en el caso de televisiones generalistas, como la nuestra. <sup>166</sup>

En 2005, *TVE* estrena la novedosa *soap opera* española que más tiempo lleva en antena desde la creación de la televisión española: “*Amar en tiempos revueltos*”. Un gran éxito alcanzado por *TVE*, que además innova en la forma de distribución, al encontrarse

---

<sup>164</sup> La cadena pertenece al grupo mexicano *Televisa* con 60 por ciento y otros 40% divididos entre el *Grupo Audiovisual de Medios de Producción* (GAMP), *Grupo Árbol*, *Mediapro*, *Terrat* y *Bainet* de minoristas); se estrena el día 12 de diciembre de 2005 y el día 14 de diciembre de 2011 acuerda su fusión con *Antena 3*, perteneciente mayoritariamente al grupo *Planeta*. Por esta operación, *Antena 3* asume una parte de la deuda que arrastra *La Sexta* y se convierte en el segundo grupo audiovisual privado en España, con una cuarta parte de la audiencia (25,7 por ciento en noviembre de 2011). Tras este proceso, el capital está en manos de *Planeta de Agostini* (41,7 por ciento), *RTL* (19,2 por ciento) y *La Sexta* (7 por ciento).

GÓMEZ, Rosario G. y GALLO, Isabel. 14/09/2011. “Antena 3 absorbe a La Sexta”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/12/14/actualidad/1323858005\\_357878.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/12/14/actualidad/1323858005_357878.html), en enero 2012.

<sup>165</sup> La cadena, perteneciente al grupo *PRISA* (*Sogecable*) con el 42,92 por ciento, *Telefónica* 16,65 por ciento, *Vivendi* 4,41 por ciento y *Eventos* 2,94 por ciento, se estrenó el día 7 de noviembre de 2005. A partir del día 18 de diciembre de 2009 *PRISA* y *Telecinco* pactan la fusión de sus negocios de televisión en abierto (*PRISA* tiene a partir de entonces el 18,3 por ciento del nuevo grupo de televisión en abierto y recibe 500 millones al contado). Mediante un segundo acuerdo, *Mediaset*, el principal accionista de *Telecinco*, toma una participación del 22 por ciento en *Digital+*, el negocio de televisión de pago de *Sogecable*, filial de *PRISA*, el grupo editor de *EL PAÍS*. *Telecinco* con esta fusión pasa a ser el líder de la televisión en abierto y *Digital+* el de las operaciones de pago.

EL PAÍS. 19/12/2009. “Telecinco y Cuatro crean el mayor grupo de televisión en abierto”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/diario/2009/12/19/economia/1261177202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/12/19/economia/1261177202_850215.html), en enero 2012.

<sup>166</sup> TVMASMAGAZINE. “21 ficciones estrenadas en España en 2006 y sólo sobrevivieron 2 ó 3”. *Cumbre* 2007. Enero - Febrero 2008 - Año 9. Nº 66. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/enero-febrero2008/cumbre2007-3.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/enero-febrero2008/cumbre2007-3.html) en octubre de 2011, en diciembre 2011.

disponibles en su página web todos los capítulos.<sup>167</sup> Así, parece que el público español se haya renovado buscando ingredientes románticos, relegando los programas de corazón con sus gritos e insultos.

Según expuso la Directora General de *Televisión Española*, Carmen Caffarel, “la cadena pública prevé que un setenta y seis por ciento de su programación para el primer semestre de 2005 sea de producción propia, frente al sesenta y nueve por ciento del mismo periodo”, esto es, de 2004.<sup>168</sup>

Quizás, el caso más llamativo sea el del argentino Michael Brown, que ya había triunfado anteriormente en España, y que con “*Te voy a enseñar a querer*” ha sido contratado por una de las principales cadenas de televisión del país como presentador. Su visita a España, junto a Juan Alfonso Baptista, congregó a más de catorce mil admiradores que fueron a su encuentro. La telenovela, producida entre *Caracol Televisión*, *RTI* y *Telemundo*, cuenta con un total de ciento veintinueve episodios.

Cabe recordar que en su emisión por *TVE*, “*Te voy a enseñar a querer*” fue objeto de censura, debido a su emisión en horario infantil. *TVE* programó también el mismo año “*Amarte así Frijolito*”, “*Amor Real*”, “*Los Plateados*” y “*Obsesión*”.

Esta última telenovela fue otra apuesta del ente público por la producción nacional (*Europroducciones*, el mismo equipo que “*El secreto*”, “*La verdad de Laura*” y “*Luna negra*”) de ciento veinticinco capítulos, que se estrenó en enero y finalizó en septiembre de dicho año. La telenovela “*Obsesión*”, “al ser de producción propia va a tener contenidos más de servicio público, de transmisión de determinados valores”, señaló Carmen Caffarel, la directora general de *RTVE*.<sup>169</sup>

El segundo canal de la televisión pública (*La 2*) exhibió de nuevo la telenovela venezolana “*Gata Salvaje*”. Incluso con tantas telenovelas programadas, es importante

---

<sup>167</sup> Amar en Tiempos Revueltos. España: TVE. Consultado en: <http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos.shtml>, en noviembre 2011.

<sup>168</sup> ELPAÍS. 03/12/2004. “El PP rechaza la nueva parrilla presentada ayer por Caffarel.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/PP/rechaza/nueva/parrilla/presentada/ayer/Caffarel/elpepirtv/20041203elpepirtv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/PP/rechaza/nueva/parrilla/presentada/ayer/Caffarel/elpepirtv/20041203elpepirtv_1/Tes), en enero 2012.

<sup>169</sup> ELPAÍS. 24/12/2004. “Caffarel introduce un culebrón de producción propia en el horario infantil.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Caffarel/introduce/culebron/produccion/propia/horario/infantil/elpepisoc/20041224elpepisoc\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Caffarel/introduce/culebron/produccion/propia/horario/infantil/elpepisoc/20041224elpepisoc_10/Tes), en enero 2012.

resaltar que, durante este año, *TVE* llevó a cabo una reducción de este formato en su parrilla en comparación con el año anterior (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2006: 179-182).

Una de las producciones supervivientes de 2005-2006 fue la telenovela colombiana “*Pasión de Gavilanes*”, que empezó a ser exhibida la penúltima semana de junio en *Antena 3*. Lo que hizo la cadena privada fue inspirarse en el esquema de programación de *TVE* y de esta forma logró alcanzar, con un envidiable sector de jóvenes adictos (diferente del público de las telenovelas emitidas por *TVE* que posee un acentuado componente adulto), los primeros puestos de *ranking* de audiencias, hasta llegar al treinta y cuatro por ciento de *share* y más de tres millones de espectadores en el horario de la sobremesa.

Los “*Gavilanes*” reunieron en el último capítulo “a cinco millones doscientos ochenta y dos mil espectadores como media (veintisiete por ciento de cuota de pantalla).”

<sup>170</sup> Su banda sonora logró vender cincuenta mil copias en sus tres primeras semanas a la venta y sus personajes tuvieron miles de fans, por lo que fueron requeridos para participar en numerosos programas de televisión.

*Antena 3* programó también este mismo año las telenovelas: “*El Cuerpo del Deseo*”, “*La Mujer en el Espejo*”, “*Mi Gorda Bella*” y también “*Rubí*” pero las dos últimas fueron desprogramadas a las pocas semanas de su estreno (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2006: 190).

*Telecinco* tampoco tuvo mucha suerte en 2005: la única telenovela que estrenó fue una producción nacional titulada “*El Pasado es Mañana*”, exhibiendo su primer capítulo en agosto pero siendo retirado en septiembre debido a la baja audiencia. Esta serie dramática fue exhibida en la franja de la tarde y producida por *Star Line*.

La mala racha se prolonga también a principios de 2006, y todas, o mejor, casi todas las telenovelas estrenadas por *Telecinco* fueron un fracaso de audiencia: “*20 tantos*”, “*Son multitud*” y la última “*Amor en custodia*”, esta última exitosa como pocas en la

---

<sup>170</sup> BARAGANO, Techu. 22/01/2006. “‘Pasión de gavilanes’, pasión de masas.” *El País*. Madrid: Prisa.  
Consultado en:  
[http://www.elpais.com/articulo/agenda/Pasion/gavilanes/pasion/masas/elpepugen/20060122elpepiage\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/agenda/Pasion/gavilanes/pasion/masas/elpepugen/20060122elpepiage_1/Tes),  
en octubre 2011.

televisión argentina, que en España fue retirada de la parrilla a los pocos días de estrenarse (BARBERO, 2007: 195-196).<sup>171</sup>

Sin embargo, en las dos últimas temporadas se ha sumado un perfil de audiencia cada vez más joven debido a telenovelas como “*Al Salir de Clase*”, “*Pasión de Gavilanes*” etc. Por eso, “*Yo soy Bea*”, la versión española de la telenovela colombiana “*Betty, la fea*”, exhibida por *Telecinco* en 2006 superó las expectativas de los dirigentes de la cadena y se convirtió en un fenómeno social entre los adolescentes y jóvenes.

La producción española “*Yo soy Bea*” superó el éxito alcanzado por la producción original colombiana “*Yo soy Betty, la Fea*” exhibida en 2001-2002 por *Antena 3*.<sup>172</sup> Lo más interesante es percibir que a partir de entonces, *Telecinco* ve este negocio como una gran oportunidad que hará tendencia en los años siguientes. Por eso no volverá a comprar ninguna telenovela directamente en Latinoamérica, y su estrategia será la de adaptar guiones de telenovelas con éxito comprobado en el mundo para producirlas directamente en España.

En 2006 pasa lo peor que puede ocurrir a un producto televisivo. “*El Color del Pecado*”<sup>173</sup> en *Antena 3* es desprogramada a las pocas semanas de su estreno por su bajísima audiencia.

Lo mismo pasó con la versión mexicana, “*La Fea más Bella*”, del original colombiano “*Betty, la Fea*” que sí había conocido un rotundo éxito en España. *Antena 3* la programó para intentar robar la audiencia de la versión nacional “*Yo soy Bea*” exhibida en *Telecinco*, pero no tuvo éxito alguno ya que en menos de un mes desapareció de la parrilla

---

<sup>171</sup> GALLO, Isabel. 27/01/2006. “Tele 5 retira la telenovela de sobremesa por su baja audiencia.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Tele/retira/telenovela/sobremesa/baja/audiencia/elpepirtv/20060127/elpepirtv\\_3/Tes en octubre de 2011](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Tele/retira/telenovela/sobremesa/baja/audiencia/elpepirtv/20060127/elpepirtv_3/Tes en octubre de 2011) en diciembre 2011.

<sup>172</sup> CAMPELO, S. 27/08/2006. “La suerte de las Feas (de Betty a Bea).” *ABC*. Madrid: Vocento. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-08-2006/abc/TVyRadio/la-suerte-de-las-feas-%28de-betty-a-bea%29\\_1423037790695.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-08-2006/abc/TVyRadio/la-suerte-de-las-feas-%28de-betty-a-bea%29_1423037790695.html) en octubre 2011.

<sup>173</sup> EL PAÍS. 04/11/2006. “Antena 3 estrena una telenovela y un concurso”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/estrena/telenovela/concurso/elpepirtv/20061104/elpepirtv\\_4/Tes, en octubre 2011](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/estrena/telenovela/concurso/elpepirtv/20061104/elpepirtv_4/Tes, en octubre 2011).

televisiva (es interesante constatar que la versión venezolana titulada “*Mi Gorda Bella*” estrenada por *Antena 3* en 2005 tampoco tuvo éxito).<sup>174</sup>

Lo mismo pasó con la obra de Juan José Campanella, “*Vientos de agua*”, interpretada por Héctor y Ernesto Alterio: “en 2006 se estrenaron veintitrés ficciones de las cuales solamente dos o tres sobrevivieron en la televisión española”, señaló Frances Escribano en la *Cumbre Mundial de la Industria de la Telenovela y de la Ficción* organizada en Barcelona en el año 2007.<sup>175</sup>

Se percibe claramente que las telenovelas, con o sin éxito, todavía tienen un espacio cautivo en las rejillas de los canales de televisión en España, sean latinoamericanas o producciones nacionales. Podemos leer afirmaciones que intentan sostener lo contrario, como por ejemplo: “en los primeros noventa, destaca el interés que los públicos concentran en los denominados ‘culebrones’. (...) La segunda parte de los años noventa parece venir definida por el triunfo de las teleseries, especialmente aquellas de producción propia” y añade que esta “tendencia sigue hasta el mismo 2006” (RUEDA LAFOND y CHICHARRO MERAYO, 2006: 355). Como comprobamos anteriormente, esta afirmación es en parte falsa, porque está altamente documentado que muchas telenovelas obtuvieron gran éxito en este período como por ejemplo: “*Yo Soy Bea*”, “*Pasión de Gavilanes*”, “*Al Salir de Clase*”, “*El Súper*”, “*Amar en Tiempos Revueltos*” etc.

Es muy curioso cómo algunos investigadores tratan la telenovela con desprecio al decir que solamente tuvieron éxito en los primeros años de la década de los noventa. Es notorio que el mercado español se hizo más exigente y diversificado, por eso produjo otros formatos que también tuvieron gran éxito, pero la telenovela siempre estuvo presente en la programación de las televisiones españolas. Es importante resaltar que el mercado español se hizo más fuerte y por esto comenzó a producir sus propias telenovelas a partir de 1994 a través del canal autonómico *TV3* con “*Poblenou*”, y luego hacia todo el territorio español a partir de 1996 con “*El súper*” (*Telecinco* – 1996-1999), y posteriormente con “*Calle Nueva*” (*TVE* – 1997-2000), “*Al Salir de Clase*” (*Telecinco* – 1997-2002) etc. Además, ¿cómo se puede comparar una teleserie exhibida semanalmente en el *prime time* con una

---

<sup>174</sup> ABC MADRID. 01/08/2006. “Antena 3 retira de la parrilla a ‘La fea más bella’ por falta de audiencia.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-08-2006/abc/TVyRadio/antena-3-retira-de-la-parrilla-a-la-fea-mas-bella-por-falta-de-audiencia\\_1422696067977.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-08-2006/abc/TVyRadio/antena-3-retira-de-la-parrilla-a-la-fea-mas-bella-por-falta-de-audiencia_1422696067977.html) en diciembre 2011.

<sup>175</sup> TVMASMAGAZINE. Cumbre 2007. Enero - Febrero 2008 - Año 9. Nº 66. Consultado en [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/cumbre2007.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/cumbre2007.html), en octubre 2011.



telenovela exhibida diariamente en *day time*? Es claramente mucho más interesante que un formato exhibido en *prime time* tenga más audiencia, ya que la noche reúne más televidentes, mientras el horario de la sobremesa alcanza a menos personas por lo cual es lógico que obtenga menor audiencia (SÁNCHEZ-TABERNERO, HIGUERAS, LAVERÓN, PÉREZ-LATRE y ORIHUELA, 1997: 85-86/ MEDINA, 2008: 47).

Las televisiones españolas siguen año tras año exhibiendo telenovelas y optando por este formato para rellenar a sus rejillas, tanto por las mañanas como por las tardes. Una prueba de esto es que en 2006 este formato ocupó un 19,5 por ciento del total de la programación, lo cual significó un crecimiento sustancial con respecto a 2005 (BARBERO, 2007: 194). En 2007 y 2008, estos porcentajes crecen aún más, con 21,1 por ciento y 21,6 por ciento respectivamente (BARBERO, 2009: 188).

Analizando los años 2007 y 2008, se percibe que *Telecinco* solo mantiene “*Yo Soy Bea*”, y las telenovelas exhibidas por *Antena 3* tienen más aceptación entre la audiencia durante 2007 que en 2008. El primer año, *Antena 3* exhibió “*Amor Descarado*”, “*Amores de Mercado*”, “*Dame Chocolate*”, “*El Zorro*”, “*Madre Luna*” y la exitosa telenovela mexicana “*Rebelde*”, dedicada a los jóvenes (*La Cuatro* programa una sola telenovela, la versión argentina de esta misma telenovela que se llamaba “*Rebelde Way*”). La telenovela mexicana “*Rebelde*” curiosamente pasa a ser exhibida en 2008 por *La Sexta*. *Antena 3* durante este período tuvo que desprogramar “*Amar Otra Vez*”, “*Apuesta por un Amor*”, “*Fuego en la Sangre*” y “*La Traición*”, y sólo supervivieron las siguientes telenovelas: “*Duelo de Pasiones*”, “*Las Tontas no van al Cielo*” y “*Pura Sangre*” (BARBERO, 2009: 214-215, 226, 230-231).

*TVE* en 2007 siguió emitiendo una nueva temporada de su gran éxito “*Amar en Tiempos Revueltos*”, así como las telenovelas “*Destilando Amor*” (2007-2008), “*La Viuda de Blanco*” (2007) y “*Marina*” (2007-2008) (BARBERO, 2009: 203)

En 2008, el gran éxito entre las telenovelas exhibidas fue la adaptación española de la telenovela colombiana (original producido por *Caracol TV*) llamada “*Sin Tetas no Hay Paraíso*”. La adaptación fue exhibida por *Telecinco* del día 8 de enero al 20 de diciembre de 2009.<sup>176</sup> *Telecinco* decide adaptar esta telenovela “después del abrumador éxito de su actual culebrón de sobremesa, “*Yo soy Bea*”, también rescritura de otra telenovela, “*Yo soy*

---

<sup>176</sup> EL MUNDO. 03/01/2008. “Telecinco estrena el 8 de enero ‘Sin Tetas no Hay Paraíso’.” El Mundo. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/03/television/1199360772.html>, en enero 2012.

*Betty, la fea*”. Como la anterior, se encarga de su realización la misma productora, *Grundy*.<sup>177</sup> La telenovela tenía al principio puntas de más de cuatro millones de espectadores (más o menos el veinticuatro por ciento del *share*), pero perdió fuerza entre la audiencia después de la muerte en 2009 del personaje de Rafael Duque (en el episodio de su muerte, la serie alcanzó cinco millones y quinientas mil personas). Después de la caída inicial, la audiencia se acostumbró a la ausencia del personaje y volvió a rozar un 20,9 por ciento de *share* en 2009.<sup>178</sup> Esta producción fue vendida a Perú y Nicaragua en el año 2010.<sup>179</sup>

Embarcando en la misma estrategia, *Telecinco* estrena en diciembre de 2008 la adaptación de la telenovela chilena “*Amores de Mercado*”, esta producción también fue realizada por *Grundy Producciones* y se tituló “*Mi Gemela es Hija Única*”, pero no obtuvo el mismo éxito que “*Yo Soy Bea*” y “*Sin Tetas no Hay Paraíso*”, y la cadena finalizó la exhibición con su última emisión en enero de 2009 (BARBERO, 2009: 219-220).

La cadena pública compra en 2008 una única producción latinoamericana “*Victoria*”, y continúa exhibiendo la producción nacional “*Amar en Tiempos Revueltos*”, así como un estreno, la producción realizada por *Diagonal TV* titulada “*La Señora*” (2008-2010). Esta telenovela se ubica en la España de los años 20. La respuesta en términos de audiencia es de hecho gratificante. En su última emisión, “*La Señora*” batió su propio récord, y alcanzó una cuota media de pantalla del 25,3 por ciento con un seguimiento bruto de más de cinco millones doscientos mil espectadores, pero causó una enorme revuelta entre sus seguidores, ya que la protagonista muere en el último capítulo.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> BARAGANO, Techu. 29/12/2007. “En busca de otra bomba como ‘Yo Soy Bea’.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/busca/bomba/soy/Bea/elpepirtv/20071229elpepirtv\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/busca/bomba/soy/Bea/elpepirtv/20071229elpepirtv_2/Tes), en enero 2012.

<sup>178</sup> JABONERO, Daniel G. 12/04/2010. “‘Sin Tetas’, no habrá cuarta temporada.” *El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/09/television/1270836567.html>, en enero 2012.

<sup>179</sup> PANAMERICANA. 01/06/2010. “Sin Tetas no Hay Paraíso, desde el lunes 7 de junio a las 9 pm.” Lima: Empresa Radiodifusora Panamericana S.A. Consultado en: <http://www.panamericana.pe/noticias/165>, en enero 2012.

<sup>180</sup> EL MUNDO. 19/01/2010. “‘La Señora’ se despidió con un récord.” *El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/19/television/1263894935.html>, en enero 2012.

JABONERO, Daniel G. 19/01/2010. “La muerte de ‘La Señora’ irrita a los seguidores de la serie.” *El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/19/television/1263929129.html>, en enero 2012.

De forma general, en 2009, las obras procedentes de Iberoamérica alcanzan un porcentaje global de casi 18,4 por ciento en las pantallas televisivas de España, lo que supone una pérdida de espacio frente a años anteriores (BARBERO, 2010: 179).

Esta pérdida se debe básicamente al hecho de que el servicio público-estatal programa cada vez menos telenovelas latinoamericanas. Aun así las sigue programando en cierta medida en 2009, en horario de la sobremesa, y prepara el relevo de la telenovela “*Doña Bárbara*” (una co-producción de Colombia y Estados Unidos), ya que una vez finalizada esta versión actualizada de la novela de mismo título escrita en 1929 por Rómulo Gallegos, llega el turno aún en 2009 de “*En Nombre del Amor*” (otra co-producción entre Colombia y Estados Unidos).<sup>181</sup>

*Telecinco* persiste en “*Yo Soy Bea*” y “*Sin Tetas no Hay Paraíso*” como productos clave para ganar la lucha por una mayor audiencia. La novedad este año es la compra de una telenovela argentina titulada “*Patito Feo*”, del género comedia-infantil (BARBERO, 2010: 210-211).

*Antena 3*, durante este período, sigue con el mismo problema que en años anteriores, y tiene que desprogramar las siguientes telenovelas latinoamericanas: “*Al Diablo con los Guapos*”, “*Apuesta por un Amor*”, “*Duelo de Pasiones*”, “*Niños Ricos, Pobres Padres*”, “*Mundo de Fieras*” y “*Sortilegio*”. Lo más raro es que *Antena 3* intenta seguir los mismos pasos que *TVE* y *Telecinco*, y realiza la telenovela “*Somos Cómplices*” (una adaptación española de la telenovela chilena “*Cómplices*”), realizada por *Linze TV*.<sup>182</sup> Pero la telenovela es desprogramada después del segundo capítulo. Por lo cual sólo sobrevivió en *Antena 3* una telenovela en 2009, “*Tormenta en el Paraíso*” (BARBERO, 2010: 204-205).

La última cadena a estrenar telenovela en 2009 fue *La Sexta*, que exhibió la telenovela argentina “*B&B*” y la mexicana “*Mañana es para Siempre*”. Ambas telenovelas fueron emitidas en la franja horaria de la mañana (BARBERO, 2010: 221).

En el año 2010, el mercado todavía se presenta muy similar a los anteriores, y ni *Telecinco*, ni *La Sexta* compran ninguna telenovela latinoamericana. *TVE* estrena “*Bella*

---

<sup>181</sup> C.A. 05/10/2009. “‘En nombre del amor’, nueva telenovela para la tarde de TVE-1.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-10-2009/abc/TvyRadio/en-nombre-del-amor-nueva-telenovela-para-las-tarde-de-tve-1\\_103386760430.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-10-2009/abc/TvyRadio/en-nombre-del-amor-nueva-telenovela-para-las-tarde-de-tve-1_103386760430.html) en diciembre 2011.

<sup>182</sup> FORMULA TV. 04/02/2009. “Antena 3 adaptará 'Cómplices', un nuevo serial para su franja de tarde.” Madrid: Noxvo. Consultado en: <http://www.formulatv.com/1,20090709,12014,1.html>, en enero 2012.

*Calamidades*”, “*En Nombre del Amor*”, “*Mar de Amor*” y el *remake* realizado por *Telemundo* de la telenovela brasileña “*El Clon*”. Se trata de una nueva apuesta de ficción de lo que ha sido uno de los éxitos internacionales más sonados de la última década. Es el *remake* de una novela brasileña que ha llegado a más de noventa países, convirtiéndose en un auténtico fenómeno de masas en muchos de ellos. Es una producción realizada en alta definición, con escenarios en Fez, Marrakech y Miami. En esta adaptación norteamericana de la telenovela brasileña, se cuenta la historia de dos jóvenes amantes que se enfrentan a sus familiares para defender su amor, incluso por encima de la distancia y de la religión (BARBERO, 2011: 218).<sup>183</sup>

*Antena 3* en el año 2010 no consiguió mantener ninguna de sus telenovelas (todas latinoamericanas) en antena: “*Cuando me Enamoro*”, “*Doña Bella*”, “*La Dama de Troya*”, “*La Marca del Deseo*”, “*Mi Pecado*”, “*Perro Amor*” e intenta nuevamente sin éxito alguno junto a la audiencia, estrenar títulos que no habían tenido éxito el año anterior: “*Niños Ricos, Pobres Padres*” y “*Sortilegio*”. Otra gran sorpresa del año es la producción nacional “*Valientes*”, la telenovela diaria corrió a cargo de *Zebra*, y la emitió la cadena privada *Cuatro* (BARBERO, 2010: 231-232, 254).

En 2011, la página web de *TVE* anuncia que “el 21 de noviembre comienza la *Semana ‘Amar en tiempos revueltos’* (...) la serie líder de las sobremesas que llega a su capítulo mil quinientos”, ¡Todo un récord en la historia de la televisión española! E interrogan a los internautas acerca de los cuales fueron los mejores momentos de las siete temporadas ya exhibidas.<sup>184</sup>

Durante 2011, la televisión pública ofreció cada día tres seriales distintos: el español “*Amar en tiempos revueltos*” y los latinoamericanos “*Eva Luna*” (en uno de cuyos capítulos participa el jugador español de la *NBA* Pau Gasol) y “*Soy tu dueña*”.

En la batalla por la audiencia a través de las telenovelas, *TVE* y *Telecinco* se reparten las ganancias y dejan a *Antena 3* bajo mínimos. “*Amar en tiempos revueltos*” se mantiene como líder, con registros de tres millones de espectadores (22.2 por ciento). Los culebrones “*Soy tu dueña*” y “*El Clon*” se saldan con datos de un millón ochocientos mil

---

<sup>183</sup> S.T. 24/08/2010. “‘El Clon’, nueva telenovela para las tardes de La 1.” ABC. Madrid: Vocento. Consultado en: <http://www.abc.es/20100824/tvradio/clon-nueva-telenovela-para-20100824.html> en diciembre 2011.

<sup>184</sup> MACÍAS, Fernando. 15/11/2011. “‘Amar en Tiempos Revueltos’ cumple 1.500 capítulos.” *Amar en Tiempos Revueltos*. Madrid: RTVE. Consultado en: <http://www.rtve.es/television/20111115/amar-tiempos-revueltos-cumple-1500-capitulos/475641.shtml>, en enero 2012.

(dieciséis por ciento) y dos millones (veinte por ciento), respectivamente.”<sup>185</sup> TVE tenía ya en la recámara y lista para su estreno el culebrón “*Amar de nuevo*”, firmado por el creador de “*Amarte así Frijolito*”, que se había emitido en 2005, y que es presentado como “una mágica historia para las tardes de verano”.<sup>186</sup> También en 2011 TVE estrena el 21 de septiembre la producción mexicana de Televisa “*La Fuerza del Destino*”<sup>187</sup> y a partir del 7 de noviembre “*La Casa de al Lado*”, remake realizado por Telemundo de una telenovela chilena que se llamaba “*La Familia de al Lado*”.<sup>188</sup>

Por consiguiente, el año 2011 se presenta como un periodo durante el cual “los culebrones latinoamericanos inundan la televisión española, tanto la pública como la privada.” Además de Antena 3 (“*Bandolera*”, “*La Reina del Sur*”<sup>189</sup>, “*El secreto de puente Viejo*”, “*Gavilanes*” y “*Los herederos Del Monte*”),<sup>190</sup> La Sexta 2 llenó su parrilla con los siguientes títulos de la cadena mexicana Televisa (pues posee el cuarenta por ciento de las acciones de la cadena La Sexta): “*Contra viento y marea*”, “*Código Postal*”, “*Amigas y rivales*”, “*Salomé*” y “*Mariana de la noche*”.<sup>191</sup> Pero debido a la pésima audiencia, abandonó esa estrategia de exhibición masiva de culebrones; del mismo modo

---

<sup>185</sup> GALLO, Isabel. 07/03/2011. “Antena 3 da un vuelco a la tarde - 'El secreto de Puente Viejo' logra un 15,3% de audiencia.” Madrid: Prisa. Consultado en [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/da/vuelco/tarde/elpepirtv/20110307elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Antena/da/vuelco/tarde/elpepirtv/20110307elpepirtv_4/Tes) en diciembre 2011.

<sup>186</sup> EL PAÍS. 30/06/2011. “El último 'España directo' - TVE recurre a las telenovelas para cubrir el hueco del magacín de tarde.” Madrid: Prisa. Consultado en [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ultimo/Espana/directo/elpepirtv/20110630elpepirtv\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ultimo/Espana/directo/elpepirtv/20110630elpepirtv_5/Tes) en diciembre 2011.

<sup>187</sup> RTVE. 19/09/2011. “El amor, la pasión y la intriga marcan el rumbo en ‘La Fuerza del Destino’.” RTVE. Madrid: RTVE. Consultado en: <http://www.rtve.es/television/20110919/amor-pasion-intriga-marcan- rumbo-fuerza-del-destino/462547.shtml>, en enero 2012.

<sup>188</sup> FORMULATV. 04/11/2011. “La 1 estrena la telenovela ‘La Casa de al Lado’ el 7 de noviembre. Formula TV. Madrid: Noxvo. Consultado en: <http://www.formulatv.com/noticias/21993/la-1-estrena-serie-la-casa-de-al-lado-7-noviembre/>, en enero 2012.

<sup>189</sup> ELMUNDO. 15/03/2011. “‘La Reina del Sur’, un éxito de audiencia a nivel mundial.” El Mundo. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/america/2011/03/15/gentes/1300206302.html>, en enero 2012.

<sup>190</sup> MORALES, Fernando. 05/08/2011. “‘Otra Movida’, las nuevas ‘tonterías’ de Flo.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/movida/nuevas/tonterias/Flo/elpepirtv/20110805elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/movida/nuevas/tonterias/Flo/elpepirtv/20110805elpepirtv_3/Tes), en enero 2012.

<sup>191</sup> R.G.G y M.A.P. 04/07/2011. “Un aluvión de culebrones.” El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Aluvion/culebrones/elpepirtv/20110704elpepirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Aluvion/culebrones/elpepirtv/20110704elpepirtv_3/Tes), en enero 2012.

*La Sexta 2* revisará su modelo y emitirá 'culebrones' por la mañana, pero recuperará el resto del día con los 'docu-realities' ('*Bares, qué lugares*', '*Éste es mi barrio*'...) y la repetición de programas como '*Salvados*' y '*Buenafuente*'.<sup>192</sup>

Curiosamente *Telecinco* junto a *La Cuatro* apostaron por renunciar a las telenovelas extranjeras durante 2011 (BARBERO, 2011: 246-247).

Es notorio que la industria de la telenovela española ya empieza a dar nuevos pasos, en particular la exportación de formatos de series que en Latinoamérica son transformados en telenovelas. La serie exhibida semanalmente en España por *Antena 3* bajo el nombre "*Física o Química*"<sup>193</sup> fue adquirida para poder hacer una versión en Rusia y también por *Telemundo* (propiedad de *NBC Universal* y una de las grandes cadenas de Estados Unidos de habla española) para la producción y exhibición a partir de enero de 2012 de una telenovela diaria en *prime-time* llamada "*Relaciones peligrosas*".<sup>194</sup> *Telemundo* además comercializará los derechos de la adaptación a otras cadenas de América Latina, del mismo modo que 2009 *TVE* había firmado un contrato con *Telemundo* para que distribuyera la producción de *Diagonal TV* "*Amar en Tiempos Revueltos*" (PÉREZ, 2009: 245).

Pero todavía queda mucho para que la industria de la telenovela española sea una de los protagonistas principales del mercado mundial de la telenovela. En la *VIII Cumbre Mundial de la Telenovela* realizada en Lima, Amanda Ospina, organizadora de la cumbre y una de las personas que mejor conoce este mercado, desde su puesto como directora de *TVMAS Magazine*, señaló que "España no ha entendido bien el negocio de las series en un mercado global y es una pena, porque tiene una industria muy dinámica y produce series de mucha calidad"; y añadió "que la ficción española no está bien vendida en estos mercados. Llegan, pero no con la frecuencia que sería normal. 'Se están emitiendo telenovelas turcas, indias y coreanas, pero ¿dónde está la ficción española?'"<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> SERVIMEDIA. 26/07/2011. "La Sexta 2 abandona su modelo de 'todo telenovelas'." *El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/07/26/television/1311673114.html>, en enero 2012.

<sup>193</sup> ANTENA 3. Página web de la serie "*Física o Química*". Consultado en <http://www.antena3.com/series/fisica-o-quimica/> en diciembre 2011.

<sup>194</sup> GALLO, Isabel. 09/12/2011. "Física, Química y Culebrón". *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Fisica/quimica/culebron/elpeirtv/20111209elpeirtv\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Fisica/quimica/culebron/elpeirtv/20111209elpeirtv_5/Tes) en diciembre 2011.

<sup>195</sup> FÉRNANDEZ, Ángel. 19/11/2010. "'España no ha entendido bien el negocio de un mercado global.'" *El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/18/television/1290073159.html>, en enero 2012.



La producción española deja pasar su oportunidad de ganar su espacio en el mundo, y en 2012 ya se oye por todos lados que las cadenas tendrán que recortar gastos debido a la crisis económica que asola el país, lo cual no dejará de afectar a la producción nacional y retrasará la conquista de otros mercados. *TVE* necesita recortar su presupuesto en unos doscientos millones de euros,<sup>196</sup> y para conseguir llegar a este objetivo estudia volver a la publicidad, a la venta de derechos y cierre de canales,<sup>197</sup> así como parar la producción de “*Amar en Tiempos Revueltos*”, la exitosa serie “*Cuéntame Cómo Pasó*” (que vende su formato para Portugal e Italia) y también “*Águila Roja*”.<sup>198</sup>

Hasta *Telecinco* planea recortar los gastos en niveles que denomina como “economía de guerra”, y concluye que “existe un efecto tsunami: la crisis económica repercute en la publicidad, ésta incide en los ingresos de las televisiones y las cadenas trasladan esta situación a las productoras”, por lo cual los directivos intentarán negociar los costes de las producciones nacionales y de las productoras independientes, para que bajen los precios de las producciones o que dejarán de emitir las series en su parrilla.<sup>199</sup>

Las noticias fueron un poco alarmistas durante el avance de la crisis económica, pues la serie “*Cuéntame Como Pasó*” no ha dejado de ser producida y emitida en *TVE*, así como la exitosa serie “*Amar en Tiempos Revueltos*” trasladada a *Antena 3* bajo el nombre “*Amar es para Siempre*”, que todavía está en emisión después de cuatro temporadas en el aire.<sup>200</sup> *Antena 3* exhibe además a partir de 2013 “*El Tiempo entre Costuras*”,<sup>201</sup> la adaptación de la novela homónima escrita por *Maria Dueñas* fue anunciada por *Antena 3*

---

<sup>196</sup> GÓMEZ, Rosario G. 11/01/2012. “El triunvirato de RTVE intentará rebajar el recorte de 200 millones.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/11/actualidad/1326303036\\_445011.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/11/actualidad/1326303036_445011.html), en enero 2012.

<sup>197</sup> GÓMEZ, Rosario G. 02/01/2012. “RTVE estudia volver con la publicidad, vender derechos y cerrar canales.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/01/actualidad/1325450809\\_584798.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/01/actualidad/1325450809_584798.html), en enero 2012.

<sup>198</sup> GÓMEZ, Rosario G. 25/01/2012. “RTVE teme los ‘efectos devastadores’ por los recortes.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/25/actualidad/1327513098\\_044582.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/25/actualidad/1327513098_044582.html), en enero 2012.

<sup>199</sup> GÓMEZ, Rosario G. 04/02/2012. “Telecinco replantea la producción de ficción por la crisis publicitaria.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/02/03/actualidad/1328302227\\_838752.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/02/03/actualidad/1328302227_838752.html), en febrero 2012.

<sup>200</sup> MORALES, Fernando. 03/09/2015. ‘Amar es para siempre’ inicia su cuarta temporada. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/03/television/1441290660\\_103406.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/03/television/1441290660_103406.html), en septiembre de 2015.

<sup>201</sup> MARCOS, Natalia. 22/10/2013. ‘El tiempo entre costura’: puntadas de calidad. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: <http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2013/10/el-tiempo-entre-costuras.html>, en julio de 2015.

desde 2011 y finalmente ha estrenado en un mercado que está atravesando una larga crisis económica, pese a lo cual nunca ha dejado de fabricar narrativa y entretener a los televidentes, aún más en los momentos más difíciles.





## **Capítulo 5 - La Telenovela en México**

Para apreciar la magnitud de la telenovela mexicana, basta con leer que en sus 50 primeros años, conmemorados en 2008, la lista de producciones del género ya alcanzaba setecientos veintiuna telenovelas, y esto sin contar con las extranjeras, exhibidas en el territorio durante ese período.<sup>202</sup>

En resumen, dentro de este capítulo se trata de las principales telenovelas realizadas en México, y de cómo algunos títulos obtuvieron una aceptación en países tan distintos como China, España o Estados Unidos. ¿Cómo consiguió *Televisa*, *llegar a ser* el imperio televisivo que arrastra audiencias en todo el mundo con sus telenovelas?

Al retratar la trayectoria de la televisión mexicana, se observa que, gracias a su peculiar configuración, pasó a ser una de las empresas televisivas más grandes de todo el mundo, merced a lo cual se expandió el género y consiguió una difusión notable, no solamente en todo el país, sino también a nivel mundial, ganando mercados como el brasileño o el norteamericano.

Previamente debemos conocer como era aquel México de la década de los años 50, para determinar en qué condiciones político-económicas nace la televisión mexicana. El autor Juan Pablo Zorrilla describe que “en el período de 1946-1952, que fue gobernado por Miguel Alemán Valdés, se siguió lo que constituye la primera etapa del *Modelo de Industrialización*, impulsando a las empresas privadas, tanto nacionales como extranjeras; en este sexenio se incrementaron las obras de infraestructura en nuestro país, sobre todo caminos y puentes.”<sup>203</sup> Será entonces durante la década de 1950 “cuando el sector industrial se vuelve el más dinámico de la estructura productiva mexicana y de hecho el centro motor del crecimiento económico del país” (MOGUEL, BOTEY y ESCÁRCEGA, 1988: 3).

Y como vimos y veremos, en todas las trayectorias televisivas, la televisión no se desarrolla en una sociedad no industrializada, es decir, la televisión cuando se inaugura en un país es una señal evidente de que empieza su etapa de industrialización, que la economía está abierta al capital extranjero y México evidentemente se adecúa a estas opciones.

---

<sup>202</sup> TVMAS. 2007. Televisa: cuna de la telenovela desde hace 50 años. Octubre-Noviembre. Año 7. N° 65. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovela1.htm](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovela1.htm), en marzo 2012.

<sup>203</sup> SALGADOR, Juan Pablo Zorrilla. 2004. La historia económica de México (un resumen bajo la óptica sobre riesgo). Bogotá: Gestipolis. Consultado en: <http://www.gestipolis.com/canales2/economia/histomex.htm>, en abril 2012.

## 5.1 - Los Primeros Años de la Televisión Mexicana

La televisión en México fue pionera <sup>204</sup> en América Latina, al contrario de lo que afirma Armand Mattelart y Michèle Mattelart en su libro “*El Carnaval de las Imágenes – La Ficción Brasileña*”, que menciona que la emisora televisiva brasileña de Assis Chateaubriand fue la primera en materia de televisión (MATTELART y MATTELART, 1987: 17).

La verdad es que *Canal 4* en México surgió dieciocho días antes de la inauguración de la brasileña *TV Difusora*; esta última nació el 18 de septiembre de 1950 en São Paulo. Por consiguiente, Brasil no fue el pionero latinoamericano, sino que fue México al inaugurar la televisión el día 31 de agosto de 1950, empezando las retransmisiones oficiales al día siguiente (OROZCO, 2002: 206/ ÁVILA, 2010: 167,171/ RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 18/ SIMÕES, 2004: 17).

La rapidez de la inauguración televisiva en el país es "debido a su proximidad con Estados Unidos, [por eso] México accedió al desarrollo de estas tecnologías de comunicación en un tiempo relativamente breve, mediante la importación de equipos técnicos, la participación de inversionistas (...) y el desarrollo de la publicidad" (HERNÁNDEZ CHÁVEZ, 2012: 248).

El primer canal de televisión, bajo el nombre *XHTV Canal 4*, fue otorgado por el gobierno en régimen de concesión al empresario Rómulo O’Farrill Silva, dueño también de los periódicos “*Novedades*” y “*The News*”. (OROZCO, 2002: 206/ ÁVILA, 2010: 167).

Al año siguiente, el 21 de marzo de 1951, se iniciaron las emisiones de otro canal, *XEW TV Canal 2*, concesión de la empresa *Televimex S.A.*, propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta (SINCLAIR, 1999: 36).

Y por último, el día 18 de agosto de 1952, empiezan las emisiones del canal creado por el ingeniero mexicano Guillermo González Camarena –inventor de la televisión a color- que explota comercialmente *Canal 5*, al que se le asignaron las siglas *XHGC* (NORIEGA y LEACH, 1979: 21/ ÁVILA, 2010: 168).

---

<sup>204</sup> Además se puede atribuir otro título de pionero a la televisión mexicana al iniciar las retransmisiones de la primera televisión pública de América Latina, el día 2 de marzo de 1959. Para más información:

<http://oncetv-ipn.net/>

Durante estos primeros años, el número de televisores fue extremadamente escasos; en el estreno de la televisión en "1950, tan sólo existían cien aparatos de televisión. (...) Un año más tarde el número ascendió a trece mil quinientos aparatos y, a finales de 1954 habían ciento diez mil. A pesar de todo, este sensible crecimiento suponía una cantidad muy inferior a lo esperado por las agencias de publicidad y los dueños de las televisoras" (HERNÁNDEZ LOMELÍ, 2004: 1).

Según afirman Nora Mazziotti (MAZZIOTTI, 1996: 29) y Guillermo Orozco (OROZCO, 2006: 25), esta fase de los inicios de la televisión es considerada como la etapa primera de la telenovela mexicana. Así la denominan por existir ficciones seriales en la programación televisiva, todavía a un ritmo de producción muy bajo, sin que fuesen diarias ni frecuentes, como en la actualidad, lo que viene a concluir que la televisión se desarrollaba casi como en una etapa experimental.

El autor Manuel Bauche Alcalde incluye las ficciones como antecedentes inmediatos de la telenovela, dicho de otra forma, las ficciones televisivas seriales,<sup>205</sup> afirmando que las primeras del género han sido "*Aventuras de Roulletabille*" y "*Con los Brazos Abiertos*", emitidas en *Canal 4* durante el año 1950. Aunque la verdadera precursora de lo que sería la telenovela fue "*Angeles de la Calle*", realizada por Brígida Alexander, que salió al aire en 1951 y se finalizó en 1955 (BAUCHE ALCALDE, 1999: 154/ PADILLA DE LA TORRE, 2004: 33). Esta ficción televisiva era una adaptación del guión original escrito por el cubano Félix B. Caignet, y fue emitida por el *Canal 4* una vez a la semana con una hora de duración (VALENZUELA, 2013: 19).

Para algunos investigadores "*Angeles de la Calle*" es la que debería llevar el título de primera telenovela, pues alegan que el motivo principal de tal injusticia es porque "el canal que proyectaría la serie era propiedad de don Rómulo O'Farrill y no de Emilio Azcárraga Vidaurreta, y eso ha opacado un poco sus méritos de precursora" (BAUCHE ALCALDE, 1999, 154).<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> El autor nombra la ficción serial televisiva como "serie continuada", que es lo mismo.

<sup>206</sup> Otras fuentes que también alegan ser "*Angeles de la Calle*" la primera telenovela mexicana:

SALAS, Marianella Mejía. 29/08/2010. Las lagrimas mexicanas. La Prensa. Panamá: Corprensa. Consultado en: [http://www.prensa.com/turismo/lagrimas-mexicanas\\_7\\_2919528024.html](http://www.prensa.com/turismo/lagrimas-mexicanas_7_2919528024.html), en agosto de 2014.

TORRE, Rebeca Padilla de la. 2004. Relatos de telenovela: Vida, conflicto e identidades. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes/ Universidad de Guadalajara.

Por lo visto, acerca de la primera telenovela en México aún existe desencuentro de ideas, "por un lado se considera que '*Ángeles de la Calle*' (1951), de Brígida Alexander, patrocinada por la *Lotería Nacional*, es reconocida como la primera; aunque muchos consideran que se trató de un teleteatro, y por eso le otorgan esta distinción a '*Senda Prohibida*' (...)".<sup>207</sup>

Por lo tanto, lo que ocurre en México no es distinto en absoluto al compararse con las otras televisiones que surgían durante esta época, emisoras que emitían en directo, copiando fielmente los guiones de las narrativas radiofónicas para entretener a los televidentes. Las obras presentadas "recurrían en gran medida a las adaptaciones literarias así como a otros discursos de lo amoroso, romántico o melodramático; como por ejemplo el misterio y lo policial" (RONDÓN, 2006: 22).

No obstante, el autor Luís Reyes de la Maza afirma que en los primeros años de la televisión mexicana se experimentó la producción de una enorme variedad de programas, pero el coste de producir una telenovela era superior al de muchos teleteatros; por otro lado, la televisión todavía no estaba suficientemente equipada, por lo cual "en sus primeros ocho años se refugió en el teleteatro, que le sirvió para muchas cosas, principalmente para entender lo que no se debía hacer" (MAZA, 1999: 13).

En aquel entonces surgieron numerosos teleteatros en la programación televisiva, como por ejemplo el "*Teatro de la fantasía*", el "*Teatro Fábregas de Bonos del Ahorro Nacional*", el "*Teatro Selecto Packard*", "*El Gran Teatro Bon Soir*" y el "*Teatro Colgate*". Como en todos los canales de televisión en el mundo, los teleteatros en México adaptaban al español algunas obras de autores clásicos de habla inglesa o francesa, aunque pocos textos nacionales (MAZA, 1999: 13).

El investigador Manuel Bauche Alcalde, narra de forma extensiva cómo la ficción televisiva estaba presente desde el principio, sea con los teleteatros desde 1950 hasta el momento en que la telenovela se torna éxito de audiencia años más tarde, afirmando además que "existe un dato que nos indica que en el primer año de la televisión ya había un teleteatro: la carta de tiempo del *Canal 4* donde se lee, el 10 de septiembre, que a las 5 de la tarde se transmitiría el programa *Teatro de la Fantasía* con duración de media hora" (BAUCHE ALCALDE, 1999: 143).

---

<sup>207</sup> VELASCO, Karina. 31/08/2007. Inician los festejos de los 50 años de la telenovela. México DF: Crónica. Consultado en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2007/320308.html>, en agosto de 2010.

La verdad es que las ficciones televisivas mexicanas evolucionaron de forma similar a la de muchos países de Latinoamérica. Ambos géneros se mantuvieron en la parrilla gracias al patrocinio “a cargo de la empresa *Colgate-Palmolive*, astuta en su estrategia de publicidad y con sede en Cuba,<sup>208</sup> [quién] se encargaba de escribir, producir y asesorar a los creadores de las series que dieron origen a las telenovelas”.<sup>209</sup> Aunque este listado de agencias y anunciantes que creyeron en la televisión mexicana es más largo, integrando "*The Sydney Ross Company*, con sus productos *Mejoral*, *Glostora* y *Leche de magnesia* de *Phillips*; *Colgate Palmolive* y *Procter & Gamble*" (BAUCHE ALCALDE, 1999: 154).

Según Octavio Getino, las inversiones norteamericanas en las televisiones de los países latinoamericanos se dieron principalmente “a través de la compra de acciones de canales o empresas de televisión, empresas productoras asociadas a los canales o programadoras” (GETINO, 1996: 50). Por eso, la estructura televisiva mexicana se desarrolla inicialmente de forma muy similar a la de muchos países de la región, es decir, según el molde comercial de la televisión norteamericana y con empresarios extranjeros como accionistas, decidiendo sobre las estrategias de producción y emisión de ficciones televisivas.

Exactamente en el año que "*Angeles de la Calle*" termina, 1955, ocurre algo que jamás había sucedido en ninguno de los países de la región; una fusión de todos los canales de televisión del territorio mexicano. Este acuerdo se centraba básicamente en la formación de un monopolio televisivo, una reacción de los empresarios frente a la situación económica desastrosa de las emisoras, debida a la baja inversión publicitaria, la baja venta de televisores y también como una forma de que la señal televisiva abarcara a todo el país.

Por lo tanto, en febrero de 1955, los empresarios Azcárraga, O’Farrill y González Camarena firmaron primeramente un convenio de participación conjunta que desembocó más tarde en un acuerdo de fusión, como estrategia para crear un sólo grupo audiovisual que vendiera el espacio de publicidad a un precio fijo a los anunciantes (FOX, 1997: 39).

---

<sup>208</sup> Cuba inauguró su televisión el 24 de octubre de 1950, poco más de un mes después de México y Brasil.

<sup>209</sup> FLORES, Claudio César. 2003. Orígenes y desarrollo de la telenovela mexicana. Revista TV MAS Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html), en enero 2012.

Sitio web trasladado para otra dirección con parte de la información del texto anterior modificada: [http://cumbresanteriores.tvmasnovela.tv/cumbre/2003/sp/lacumbre\\_mexico.asp](http://cumbresanteriores.tvmasnovela.tv/cumbre/2003/sp/lacumbre_mexico.asp), en agosto de 2015.

El propio nieto del empresario Azcárraga, en la presentación del libro "*Apuntes para la historia de la televisión mexicana*", escribe sobre este momento vivido en el mercado televisivo mexicano de aquel entonces, explicando que "*Telesistema Mexicano S.A.*, ha nacido como un medio de defensa de las tres empresas que estaban perdiendo muchos millones de pesos. Todos los programas se originaron desde *Televisión*, que se convirtió en la gran central de televisión" (AZCÁRRAGA, 1998: 12).

Además, la creación de la empresa *Telesistema Mexicano* coincide con el inicio de la segunda fase del modelo industrial que se desarrolló en el período comprendido entre 1955 y 1970. Esta fase económica en México es un

Período caracterizado por un endeudamiento con el exterior para poder financiar al gasto público, pero, no todo fue tan negativo ya que el desarrollo de la política económica del sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), ‘permitió el crecimiento sostenido, con una inflación inferior al 5 por ciento y una estabilidad cambiaria...’, por eso se dice que este período se le conoce como “período de desarrollo estabilizador.”<sup>210</sup>

Y esto es exactamente lo que hicieron las empresas televisivas mexicanas, se unieron para buscar un equilibrio y una estabilidad. La empresa *Telesistema Mexicano S.A. de C.V.*, precursora de *Televisa*, representa ya en la mitad de la década de los 50 un grupo televisivo fuerte, y durante décadas no se enfrenta a ninguna competencia en el mercado audiovisual nacional, por consiguiente tampoco en el campo de la ficción televisiva (HERNÁNDEZ LOMELÍ, 1996: 147-171).

La autora Rosalva Mancinas Chávez resume la fusión de las empresas televisivas en México en dos objetivos básicos: “El primero era dar por terminada una competencia que amenazaba con volverse ruinosa; el segundo consistía en expandir la televisión por todo el territorio nacional” (MANCINAS CHÁVEZ, 2007: 6).

Realizada la fusión, *Telesistema Mexicano*, nada más empezar, ya da el primer paso hacia su internacionalización al crear *Teleprogramas de México* en 1956. Esta división perteneciente a *Telesistema Mexicano* tiene como objetivo exportar a los países hispanicos la mayor cantidad posible de programas producidos en el país, y para que esto fuera

---

<sup>210</sup> SALGADOR, Juan Pablo Zorrilla. 14/05/2004. La historia económica de México (un resumen bajo la óptica sobre riesgo). México D.F.: Gestipolis. Consultado en: <http://www.gestipolis.com/canales2/economia/histomex.html>, en abril 2012.



posible adquiere un kinescopio que graba a través de una cámara de cine acoplada a un monitor (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 242).

Otro aliado para el crecimiento es el Estado, que contribuye a la expansión de la televisión comercial en todo su territorio, dado que las cadenas televisivas son vistas como prestadoras de servicio público; el gobierno garantiza también la libertad de expresión, por consiguiente concede las licencias por treinta años, y como si esto ya no fuera poco, aplica también a los canales impuestos limitados al 1.25 por ciento de sus ingresos brutos (PÁRAMO RICOY, 2002: 111).

## 5.2 - La Etapa Artesanal de la Telenovela Mexicana

De esta forma la televisión, por fin, empieza a desarrollarse en el territorio mexicano. Durante este periodo, en que se da inicio a la telenovela mexicana es también denominado como etapa artesanal, y cubre el período comprendido entre 1957 y 1968. Esta fase, que el autor Enrique Sánchez Ruiz denomina como la tercera etapa de televisión mexicana, se caracteriza por el monopolio, la expansión nacional y la consolidación del modelo comercial (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 242). Es notorio el desarrollo de la telenovela en esta época y su evolución hacia lo que sería el inicio de la industrialización del género.

El primer motivo para que la telenovela crezca es la aparición del videotape; este aparato cambia el proceso de producción de las grabaciones y casi extermina la ficción nacional realizada en directo. Es evidente que el videotape <sup>211</sup> fue uno de los factores decisivos para la reducción de los presupuestos de las producciones de muchos programas, lo cual generó una aceleración en el ritmo de producción (OROZCO, 2006: 25). La investigadora Nora Mazziotti añade que la llegada del videotape “en México permitió organizar la secuencia de las grabaciones, abandonar el orden en que estaban escritos los libretos y dar inicio a las grabaciones por *sets*, por decorados” (MAZZIOTTI, 1996: 29).

Además, surge otro invento que cambiaría drásticamente la forma de hacer telenovela en México, el audífono o apuntador electrónico. Este peculiar objeto colocado en el oído de los actores, era usado básicamente para dar instrucciones y dictar los diálogos, con lo cual se ahorra tiempo y costes en largos ensayos. La invención del audífono en la televisión mexicana obtiene una gran disminución del tiempo necesario para producir un título, generando así una gran cantidad de telenovelas al adoptar la nueva política de producción: dos ó tres tomas por escena y la realización de tres o más capítulos de media hora en un día (MAZZIOTTI, 1996: 29-30).

No obstante, la parte negativa de la utilización del audífono es la baja calidad en la interpretación, ya que el actor se limita a ser un transmisor de palabras, automatizado, y siempre en un tono exagerado y melodramático (URIBE, 1992: 130).

Sin embargo, las primeras telenovelas mexicanas no utilizarían todavía el *videotape*, y tampoco audífonos. En el artículo "*Orígenes y desarrollo de la telenovela*

---

<sup>211</sup> La primera máquina de *videotape* fue adquirida en 1958, pero sólo se difunde el primer programa a partir del día 3 de abril de 1959. En este mismo año *Telesistema Mexicano* adquiere siete grabadoras más de *videotape* (RUIZ, 1991: 243).

mexicana" el productor Salvador Mejía afirma que "las primeras telenovelas tenían solamente seis escenas, cuatro sets, escenografía circular y se producían en vivo. Eran un teleteatro amplificado, con sus ganchos y detonantes melodramáticos".<sup>212</sup>

Ricardo Blume, actor peruano que trabajó gran parte de su carrera en la televisión mexicana, explica que "toda la telenovela era en vivo, hasta los comerciales. Se trabajaba con dos cámaras, y cuando venía el corte comercial, sólo con una, porque la otra se iba con una señorita que anunciaba un refrigerador o una niña que se estaba bañando en una tina",<sup>213</sup> y añade que "Nosotros teníamos que buscar la cámara, no la cámara a nosotros. Todo era en estudio, no había localizaciones, así que teníamos que caminar de un lado a otro para no aburrir con un mismo fondo".<sup>214</sup>

Bajo este escenario de tensión provocado por el directo, se estrenaría el 6 de junio de 1958 a las 18'30h, en el *Canal 4*, "*Senda Prohibida*",<sup>215</sup> la primera telenovela mexicana que totalizó cincuenta capítulos de treinta minutos cada uno.<sup>216</sup> El guión había sido escrito por la cubana Fernanda Villeli (autora de varias telenovelas producidas en México) originalmente como cuento corto, posteriormente pasa a cien capítulos para el formato de la radionovela, después se edita como libro y finalmente es reescrita como telenovela.

La mitica telenovela "*Senda Prohibida*" fue dirigida por Rafael Banquells, protagonizada en la televisión por los actores Silvia Derbez y Francisco Jambrina, y patrocinada por la empresa norteamericana clave en la producción de telenovelas y *soap operas* por casi todo el mundo:

---

<sup>212</sup> FLORES, Claudio César. 2003. Orígenes y desarrollo de la telenovela mexicana, Revista TV MAS Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html), en enero 2012.

<sup>213</sup> AFP. 22/09/2007. Del blanco y negro al color, la evolución de la telenovela mexicana. Madrid: Terra. Consultado en: <http://terrannoticias.terra.es/articulo/html/av21872167.htm>, en febrero 2012.

La misma noticia de la agencia AFP publicada por otro medio:

MISELEM, Sofia. 22/09/2007. Del blanco y negro al color, la evolución de la telenovela mexicana. Madrid: ABC. Consultado en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-09-2007/abc/Gente/la-telenovela-toda-una-historia\\_164926837747.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-09-2007/abc/Gente/la-telenovela-toda-una-historia_164926837747.html), en agosto de 2015.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> SIERRA, Mayra Cue. 17/03/2011. Hoy como ayer...radionovelas cubanas en la telenovela mexicana. La Habana: Cubarte. Consultado en: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/tv-y-cultura/hoy-como-ayer-radionovelas-cubanas-en-la-telenovela-mexicana/6/17605.html>, en marzo 2012.

<sup>216</sup> "*Senda Prohibida*" vuelve a exhibirse con una nueva versión en 1966 bajo el título "*El Dolor de Amar*", otra en 1997 llamada "*Amor Prohibido*" y cuando fue reeditada por *TV Azteca*, apareció como "*Mirada de Mujer*".

'*Senda Prohibida*', una producción de *Colgate- Palmolive*, promocionada como 'Su novela *Colgate*'. De hecho, hasta finales de los sesenta, la inmensa mayoría de las telenovelas mexicanas, junto con noticieros, programas de variedades y otros géneros - estaban producidos y auspiciados por los mayores anunciantes, que compraban 30 o 60 minutos diarios a la emisora, había sido la práctica estándar en la industria de televisión estadounidense en los cincuenta (PAXMAN, 2003: 6).

Las telenovelas durante todo este período se mantuvieron económicamente gracias al patrocinio, y sus anuncios se dirigían fundamentalmente a las amas de casa, ya que la trama se centraba principalmente en personajes femeninos. El segundo título que estrenó en 1958 fue "*Gutierrez*",<sup>217</sup> dirigido por Rafael Banquells, telenovela en la que repitió el éxito que tuvo "*Senda Prohibida*". En este mismo año también fueron emitidas, "*Más Allá de la Amargura*" y "*Un Paso al Abismo*" (MAZA, 1999: 16).

A partir de junio de 1958, se producen cuatro telenovelas. El dato más impresionante es que en 1959 el número de títulos producidos se dobla, y al año siguiente se producen casi cinco veces más telenovelas que en el año de su estreno. Al final de la década de los 50, casi todas las familias de clase media en México dejaban de escuchar radionovelas para ver a los actores en las pantallas televisivas (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 243).<sup>218</sup> La expansión televisiva aunque tardó al principio, despegó posteriormente y fue tan rápida que en el año "1959, veinte de las treinta y dos entidades federativas ya tenían acceso a ella" (PÁRAMO RICOY, 2002: 111).

El negocio televisivo mexicano toma proporciones tan grandes que en 1961<sup>219</sup> da inicio en Estados Unidos la asociación de la primera cadena televisiva hispanica, *Spanish Independent Network (SIN)* desde San Antonio, Texas. La cadena estadounidense a partir del año citado pasa a formar parte del monopolio televisivo *Telesistema Mexicano*, propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, que en los años siguientes adquiriría estaciones en otras ciudades donde la población latina fuera creciente, como por ejemplo, Miami, Los

---

<sup>217</sup> Como su antecesora, también fue producida de nuevo en 1966 y en 1978, bajo el nombre respectivamente de "*Gutierrez II*" y "*Un Original y Veinte Copias*". El guion, o libreto, de esta telenovela fue producido también en Brasil el año 1966.

<sup>218</sup> CLÍO TV. 19/08/2011. Ernesto Alonso, el señor telenovela. Programa de TV. México D.F: Televisa. Consultado en: <http://tvolucion.esmas.com/programas-de-tv/clio-tv/124943/ernesto-alonso-senor-telenovela#>, en marzo 2012.

<sup>219</sup> Es necesario aclarar que la cadena se inaugura oficialmente en 1955, pero por problemas económicos acaba asociándose con *Telesistema Mexicano*. Otro dato importante es que la Constitución norteamericana veta la adquisición de medios de comunicación por extranjeros, por lo cual *SIN* declara oficialmente como dueño a *René Anselmo*, un hispano estadounidense.

Ángeles, Nueva York y California (SINCLAIR, 1999: 92, 97-98/ SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 244).<sup>220</sup>

Otra creación importante para la producción y la exportación de programas mexicanos, especialmente telenovelas, es el nacimiento de *Teleprogramas Acapulco*, o *Protele* el año 1962. La empresa es propiedad de *Telesistema Mexicano*, con el setenta y cinco por ciento de las acciones, y de *American Broadcasting Company (ABC)* con el veinticinco por ciento restante. Esta creación jugará un papel importante en la comercialización de programas televisivos, inicialmente hacia Estados Unidos y América Latina (PÁRAMO RICOY, 2007: 46/ SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 244). Según la autora Teresa Páramo Ricoy sobre los programas producidos por *Protele*, o *Teleprogramas Acapulco*, “las telenovelas fueron, desde el principio, la espina dorsal de la organización y el producto de exportación más importante” (PÁRAMO RICOY, 2002: 114).

No fue solamente en el extranjero dónde *Telesistema Mexicano* se expandió. A partir de 1965, *Canal 2* dedicaría más tiempo a las telenovelas dentro de su programación, pasando de dos a tres horas y media por día, en respuesta al aumento de la audiencia percibida a través de encuestas puerta a puerta y a las ventas vertiginosas de televisores. De todas las telenovelas emitidas en la década de los 60, las que más audiencia obtuvieron, curiosamente fueron tres exhibidas el año 1966, siendo respectivamente: “*María Isabel*”, “*Cita en la Gloria*” , “*La sombra del pecado*”, “*Detrás del muro*” (1967), “*Fallaste Corazón*” (1968) y “*Aurelia*” (1968) (TORRES AGUILERA, 1994: 81-95).<sup>221</sup>

En esta época de experimentos y cambios en la tecnología, la industria también busca diversificar autores y temas para desarrollar nuevas narrativas de telenovelas. Algunos ejemplos de esta diversificación e innovación son las historietas de bolsillo (“*Lágrimas y risas*”, cuya autora fue Yolanda Vargas Dulché) adaptadas al formato de las telenovelas, como: “*María Isabel*” en 1966, y “*Rubí*” en 1967.<sup>222</sup> Otro tipo de telenovela

---

<sup>220</sup> SINCLAIR, John. 2005. De latinoamericanos a latinos. La televisión en español y sus audiencias en Estados Unidos. (In) Revista Telos. N° 64. Segunda Época. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=1&rev=64.htm>, en marzo 2012.

<sup>221</sup> FLORES, Claudio César. 2003. Orígenes y desarrollo de la telenovela mexicana, Revista TV MAS Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html), en enero 2012.

<sup>222</sup> Lo más interesante es que aún siguen produciendo versiones, o mejor, actualizaciones de la telenovela “*Rubí*”.

que surge es la telenovela histórica producida por Ernesto Alonso: “*Sor Juana Inés de la Cruz*” (1962).<sup>223</sup> Del mismo modo aparece la primera telenovela policíaca: “*Cuatro en la trampa*” (1961). Aunque aún no se consideraba oficialmente este subgénero, la primera telenovela en localizaciones exteriores nace en 1963: “*Doña Macabra*”, también primera telenovela de comedia cargada además de mucho humor negro (MAZA, 1999: 22-23, 26).

224

---

<sup>223</sup> BUCARELI, Jacobo Zabudovsky. 13/08/2007. La telenovela de Díaz Ordaz. México D.F: El Universal. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/66764.html>, en marzo 2012.

<sup>224</sup> RONDERO, Roberto. 08/08/2007. “Mr. Telenovela”, persona universal por excelencia. Columna Telévoros. México D. F: El Universal. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/66681.html>, en marzo 2012.

### 5.3 - La Industrialización de la Telenovela Mexicana

Después de un largo período durante el cual la telenovela mexicana experimenta varios tipos de narrativa y se instala permanentemente en las pantallas televisivas, surge en 1968 la *Televisión Independiente de México (Canal 8)* para romper el monopolio televisivo de *Telesistema Mexicano*, pero su limitado éxito no representó ningún peligro para esta última. Ambas estaciones televisas acabarían posteriormente fusionándose, por lo cual entre diciembre de 1972 y enero de 1973 *Telesistema Mexicano* tendría una empresa televisiva más agregada a su imperio (RICOY, 2002: 112). Esta fusión del *Canal 8* con *Telesistema Mexicano* es la que hizo nacer el gigante televisivo llamado *Televisa* tal como lo conocemos en la actualidad.

Esta etapa es denominada por Nora Mazziotti etapa de la industrialización (MAZZIOTTI, 1996: 33-34), y por Enrique Sánchez Ruiz como la cuarta etapa, en la cual se inicia un breve período de competencia que, por consiguiente, estimula el desarrollo tecnológico exógeno creando bases para la participación gubernamental en la televisión (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 246).

Aunque en la década anterior la telenovela incursionó ya en algunos subgéneros diferentes, el melodrama clásico con final feliz es el que sigue acaparando las producciones de las ficciones seriales televisivas mexicanas. Aun así, fue en esta década donde se experimentaron otros subgéneros, además de otras formas de producir como incremento y adaptación de capítulos. La telenovela se ha ido consolidando como un género inicialmente creado para las mujeres, pero en esta fase la mexicana da sus primeros pasos para captar también la audiencia adulta masculina (OROZCO, 2006: 21).

En 1968, después de la retransmisión de las Olimpiadas que se celebraron en México, se emitieron también las primeras telenovelas en color. A principios de los años setenta, debido a la existencia de cámaras de menos peso, hay más ritmo en la secuencia de escenas, con la utilización de *sets* fijos. También las exportaciones se incrementaron hacia Latinoamérica y entre la población hispanoamericana de Estados Unidos, lo que convirtió a la telenovela mexicana en una importante entrada de divisas para el país (MAZA, 1999: 64/ MAZZIOTTI, 1996: 48). Un ejemplo de incremento de la economía mexicana fue la compra de cuatrocientas horas de telenovelas de *Televisa* (en aquel entonces *Telesistema Mexicano*) por Bolivia en 1969, el año en que inauguraba las emisiones. A continuación,

"en 1970 TSM se había convertido en el principal proveedor de veinticinco estaciones en Estados Unidos y enviaba un promedio de setecientas horas al mes a trece países de Centro y Sudamérica" (FERNÁNDEZ y PAXMAN, 2013: 125).

En resumen, en plena década de 1970, *Telesistema Mexicano* exportaba a 18 países, incluyendo Estados Unidos de América, con un volumen aproximado de setecientas medias horas mensuales (ESPÍNDOLA y PÉREZ, 1988: 111). Aunque también pasaba al revés, pues la televisión mexicana también importaba algunas telenovelas, como por ejemplo "*Simplemente María*" (Perú) o "*Cristal*" (Venezuela). Además se produjeron posteriormente a la emisión, versiones mexicanas de estas dos telenovelas importadas, es decir, México crea una versión de un título extranjero y vende. Con esto, la televisión mexicana consigue otro título de pionero, la adaptación de telenovelas extranjeras de éxito, cuyas versiones mexicanas eran también posteriormente exportables. Algo que en el siglo XXI se torna común en todo el mundo, pero México lo hizo ya hace más de cuarenta años (MAZZIOTTI, 1996: 48).

Se experimentó con versiones de telenovelas que superaban la media de episodios que habían sido realizadas anteriormente. Estas telenovelas más largas tenían entre sesenta y ciento veinte capítulos, como por ejemplo, "*El Amor Tiene Cara de Mujer*" <sup>225</sup> en 1971. Originalmente escrita en Argentina es considerada, hasta la actualidad, como la telenovela mexicana producida por *Televisa* más larga de todos los tiempos con ochocientos y cinco capítulos, de julio de 1971 a septiembre de 1973 (TORRES AGUILERA, 1994: 76/ ULANOVSKY, ITKIN y SIRVÉN, 2006: 227). <sup>226</sup>

Otros ejemplos son: "*Muchacha Italiana Viene a Casarse*" (1971), que de 200 episodios fue alargada hasta alcanzar cuatrocientos capítulos, y "*Mundo de juguete*" (1974) que totalizó seiscientos doce episodios adaptados de los sesenta de la versión original. Además de haber sido una de las telenovelas mexicanas más largas, "*Mundo de Juguete*" (1974) sienta precedente a la próxima generación de productores para la creación de este subgénero, pues esta telenovela fue la primera dedicada a los niños y tuvo un éxito tan grande que permaneció tres años en antena (TORRES AGUILERA, 1994: 80-81/ MAZZIOTTI, 1996: 49/ MAZA, 1999: 70-71).

---

<sup>225</sup> "*El Amor tiene Cara de Mujer*" tuvo incluso una segunda parte en los años ochenta llamada "*Principesa*".

<sup>226</sup> Esta telenovela fue creada originalmente en Argentina en 1964, y su guión fue vendido para su adaptación en México.



En 1974, mientras se emitía “*Mundo de Juguetes*” a través de *Televisa*, el *Canal 13*, que pasa a ser gubernamental, estrenaba su primera telenovela: “*Les Misérables*” y dos años después emitía “*Los Bandidos de Río Frío*”. Pero su incursión en este género no se prolonga por mucho tiempo, ya que el ente entra en un caso administrativo, pasando a producir posteriormente solamente teleteatros y miniseries (MEDINA y RENTERÍA, 2008: 81/ MAZA, 1999: 76-77).

En la década de los 70, *Televisa* empieza a propagar aún más sus negocios en Estados Unidos, ya que sigue siendo la única cadena dedicada a los hispanoamericanos con un alcance que llega a casi todo el territorio.<sup>227</sup> Su expansión y dominio queda claro cuando, en 1972, la familia Azcárraga controla el veinte por ciento de las acciones de la *Spanish International Communication Corporation (SICC)* y el setenta y cinco por ciento de la cadena *Spanish International Network (SIN)* creada en 1962. Además en 1976, después de la muerte de Franco y con una España entrando en período de transición democrática, el gigante mexicano *Televisa* abre su oficina española bajo el nombre de *Televisa Europa*, y con esto se dispone a negociar la venta de sus telenovelas directamente desde su despacho en Madrid (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 248-250/ BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 228).

El sueño de la familia Azcárraga de expandir su imperio hacia Estados Unidos se ve estancado a partir de 1977, pues otras empresas televisivas presentan varias demandas judiciales, al tratarse de un ente controlado por un extranjero, hecho que la ley norteamericana no permite. Por eso, las empresas *SIN* y *SICC* son vendidas a *Hallmark Card Inc.* y *First Chicago Venture Capital*, llevando así a la construcción del canal que conocemos en la actualidad como *Univisión*. Sin embargo, esta operación permitió a *Televisa* iniciar de forma ostensible la exportación de programas a todo el territorio estadounidense, sea por medio de la red de microondas o por satélite, convirtiendo a

---

<sup>227</sup> Telemundo creada en 1954 en Puerto Rico, solamente se expande en Estados Unidos a partir de la década de los 80 con el apoyo de CNN y NBC.

CROMMETT, Christopher. 2003. El español y los medios de comunicación en Estados Unidos: ¿cultura de inmigración o cultura étnica? Madrid: Centro Virtual Cervantes. Consultado en: <http://servizi2.economia.unimib.it/bacheca/Users/DBCBC7A43FBBBC4088C1F28522307D1B/pdf/CG.%20Crommett.pdf>, en marzo 2012.

La cadena portorriqueña es vendida en 2001 a *NBC*. Para más informaciones, consultar:

SORKIN, Andrew Ross. 21/10/2001. NBC is paying \$1.98 billion for Telemundo. Nueva York: New York Times. Consultado en: <http://ruby.fgcu.edu/courses/tdugas/ids3332/acrobat/telemundo.pdf>, en marzo 2012.

Estados Unidos en punta de lanza para la estrategia de exportación de los programas a través de *Univisión*. (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 258/ SÁNCHEZ RUIZ, 2006: 210).

Por otra parte, la telenovela mexicana empieza a estas alturas a tener características muy definidas, lo que Nora Mazziotti <sup>228</sup> y Guillermo Orozco denominan como modelo *Televisa*. Este modelo es un estándar tradicional que tiene todavía una narrativa con características del teatro y de la radio de la década de los 40. Las telenovelas tienen una moral cristiana llena de culpa, donde la redención sólo es posible a través del sufrimiento. Los personajes son arquetipos con rasgos únicos y muy bien definidos, donde el vestuario y el maquillaje se suman al discurso del actor a la hora de interpretar a un galán o un villano. La única cosa que se renueva en el modelo *Televisa* de telenovela es su *star system*, pero no su forma de construir una narrativa (OROZCO, 2006: 22-23).

Como hemos visto anteriormente, “*El Amor Tiene Cara de Mujer*” y “*Mundo de Juguetes*” fueron dos de los títulos de mayor éxito en la televisión mexicana, aunque durante la década de los 70 destacan también: “*Vida por vida*” (1970), “*Mañana será otro día*” (1976), “*Barata de primavera*” (1975) y “*Mundos opuestos*” (1976) (TORRES AGUILERA, 1994: 81).

---

<sup>228</sup> MAZZIOTTI, Nora. 11/04/2005. Modelos y tendencias hegemónicas en las telenovelas latinoamericanas: Un recorrido por las principales estéticas. La Revista del Guión. Master de escritura de cine y TV. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Consultado en: <http://200.2.115.237/spip.php?article554>, en marzo 2012.

## 5.4 - La Exportación de la Telenovela Mexicana

Este largo período se distingue por el auge de las exportaciones, ya que se generaliza la práctica de vender telenovelas a diferentes partes del mundo, como Europa del Este, China y Medio Oriente, y ya no sólo a Latinoamérica. También es el período (el último) en el cual se da el mayor impulso a la telenovela didáctica e histórica. Además, durante estas tres décadas (sesenta, setenta y ochenta) se logra consolidar la definición de horarios específicos para la telenovela infantil, juvenil y la familiar adulta (MAZZIOTTI, 1996: 34-35). El autor Enrique Sánchez Ruiz ve en esta etapa la instauración del modelo de televisión mexicano, así como los inicios de la expansión internacional de *Televisa*, ya que, en 1980, consigue a través de *SIN* y *Univisión* llegar a todo el territorio norteamericano (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 249-250, 252).

A modo de resumen, sobre la década de los 80, la investigadora Soledad Robina afirma que en

la década de los ochenta *Televisa* es ya un conglomerado que cuenta con 47 compañías afiliadas dentro del campo de la comunicación: televisión, exportación de programas de televisión, televisión por cable, servicios de doblaje, radio, teatro, eventos y espectáculos, publicaciones, discos, cines y duplicación de videocasetes.<sup>229</sup>

Aunque *Telesistema Mexicano* ya había hecho incursiones en el pasado en el campo de las telenovelas juveniles, es en este período específico cuando *Televisa* entra en los conflictos del melodrama que se dirigen al público adolescente y juvenil. Oficialmente, la primera telenovela juvenil es “*Quinceañera*” (1987), a cargo de la productora Carla Estrada, siendo la primera telenovela en abordar problemas relacionados con las drogas, la violación y las pandillas.<sup>230</sup> A partir de esta telenovela, el género se desarrolló de modo que el formato contuviera temáticas dirigidas a los segmentos de adolescentes y jóvenes, lo

---

<sup>229</sup> ROBINA, Soledad. 1993. Grupos multimedia en el tercer mundo. Análisis del caso ejemplar de Televisa. (In) Revista Telos. Núm. 36. Diciembre de 1993 - Febrero de 1994. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: [http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num\\_036/index\\_036.html?opi\\_perspectivas4.html](http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_036/index_036.html?opi_perspectivas4.html), en abril de 2012.

<sup>230</sup> SOTELO, Francisco Salazar. 1991. De la cultura popular a la cultura de masas en México (la ciudad de México en la década de los ochenta). (In) Revista Sociológica. Enero-Abril. Año 6. N° 15. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana. Consultado en: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/1508.pdf>, en marzo 2012.

cual continúa aconteciendo en la actualidad (PÉREZ-UGENA Y COROMINA, 2009: 101). Es decir que, en tanto en la década anterior la telenovela mexicana había intentado captar al público adulto masculino, en esta década sería el turno de los adolescentes.

Otra característica de esta fase es que se dio mayor impulso a la telenovela con *merchandising social* por intervención de la *Secretaría de Educación Pública*. Durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid, se realizaron variadas, como “*Ven Conmigo*” (1976),<sup>231</sup> “*Acompáñame*” (1977), “*Caminemos*” (1980), “*Nosotras las Mujeres*” (1981) y “*Vamos juntos*” (1979) que trataba el tema de la violencia machista, casi todas escritas por Miguel Sabido<sup>232</sup> y bajo la producción de su hermana, Irene Sabido (ROGERS y SINGHAL, 1988: 297).

Tanto impacto tuvieron estas producciones que llegaron a conocerse en México como “*Modelo Sabido*” o como telenovelas que utilizan el *merchandising social* o también como *telenovelas pro-desarrollo*. A través de proyectos apoyados por la UNESCO, se implantó también este método para erradicar problemas de salud a través de los medios audiovisuales en otros países (OROZCO, 2006: 22/ TERÁN, 2000: 78-79).

Según cuenta el propio Sabido, Azcagárra, "el CEO de Televisa, me dejó investigar los usos sociales de la televisión comercial, basado en mi investigación sobre el tono. Comencé a utilizar el formato de telenovela como la columna vertebral de mi metodología por varias razones" (SABIDO, 2011: 63).

Y estas razones, según Miguel Sabido, son porque las telenovelas tienen el tono correcto para la identificación del público; por tener principio/medio/fin dando la oportunidad de relacionarse y expandirse; por permitir conectar con la audiencia a través de una infraestructura de servicios; y por tener personajes en arquetipos bien marcados y delineados, los televidentes aprenden el cambio social sin perjudicar los índices de audiencia (SABIDO, 2011: 63-64).

Su experimentación en México fue llevada a cabo primero por la organización “*Population Communications International*” (PCI) y luego por “*Population Media Center*” (PMC), entidades que trabajaban a nivel mundial para la promoción y discusión en medios

---

<sup>231</sup> La primera telenovela didáctica, o la primera telenovela mexicana que experimentaría el *merchandising social*: “*Ven conmigo*” (1975) promovió la alfabetización en el país.

<sup>232</sup> El escritor se había inspirado en la telenovela peruana “*Simplemente María*”, que había cosechado un gran éxito en la década anterior tanto en México como en América Latina justamente con el *merchandising social*.

audiovisuales, de la prevención de enfermedades sexuales, la planificación familiar e igualdad de género. A través de las telenovelas con *merchandising social*, *Televisa* ha asesorado la producción de estas narrativas en la India, Etiopía, Kenia, Costa de Marfil, Malawi, Burkina-Faso, Nigeria, Ruanda, Sudán y Suazilandia. Ejemplo de ello es la telenovela “*Acompáñame*” (1977) que en México abordó el tema de la planificación familiar. ¿El resultado? Una avalancha de llamadas telefónicas para pedir más información, un aumento de la venta de contraceptivos y muchos voluntarios inscritos para ayudar a las familias en la planificación familiar (ANDALÓ, 2003: 12/ MAZZIOTTI, 1996: 49/ OROZCO, 2006: 22).

En esta década *Televisa* se expande aun más a través de la creación en octubre de 1979 del canal por cable *Galavisión* en Estados Unidos. En el momento de su creación, llegaba inicialmente solo a los estados de Arizona, Florida, Colorado y Nuevo México. No es solamente en Estados Unidos donde *Televisa* cobra mayor auge como exportadora, ya que se venden telenovelas como “*Los ricos también lloran*” (1979),<sup>233</sup> “*El Derecho de Nacer*” (1982), “*Cuna de lobos*” (1986) y “*Rosa Salvaje*” (1987) a más de cien países, fuera del ya conocido mercado hispanoamericano (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 251).

Es en particular en Europa del Este donde cosecha grandes éxitos, lo cual permite exportaciones hasta la actualidad, no sólo de *Televisa*, sino también para los títulos de *TV Azteca*, *Globo*, *Telefé* y *Venevisión* (OROZCO, 2006: 23/ SALGUEIRO, 2004: 66-71).

Como ejemplo de lo anterior, se puede mencionar que en 1982 y 1983, la venta de telenovelas representó el ochenta por ciento del total de las exportaciones de *Televisa*, significando respectivamente un total de dieciocho y veintidós mil horas al año (MOLINA, 1988: 370). Álvaro Cueva discute un hecho importante y relevante en cuanto a la exportación de las telenovelas mexicanas: “lo que nadie dice es en qué condiciones llegan, en qué horarios se emiten y si todas tienen los mismos resultados. Evidentemente no. Son muy pocas las producciones latinoamericanas que fuera de la región se programan en horarios estelares” (CUEVA, 2001: 87).

No ha sido el caso de la exitosa telenovela “*Los Ricos También Lloran*” (1979), considerada como el gran clásico de la dramaturgia televisiva mexicana y uno de los títulos más exportados en la historia de la telenovela mundial a partir de la década de los 80. Esta telenovela ha sido doblada a más de veinticinco idiomas, sin contar con que en algunos

---

<sup>233</sup> Fue la primera telenovela mexicana globalmente exportada, fuera del mercado tradicional que hasta entonces tenía *Televisa*.

países como Brasil y Filipinas hicieron su propia versión local. Todo este proceso exitoso hizo que la protagonista Verónica Castro alcanzara fama mundial tras lograr que la telenovela fuera vendida a exactamente ciento veintisiete países.<sup>234</sup>

Sin embargo, *Televisa* sacó partido del reconocimiento de la actriz por todo el mundo para lanzar muchas otras telenovelas que fueron protagonizadas por la estrella hasta 1997, cuando puso fin a su carrera en la última producción que participa, “*Pueblo Chico, Infierno Grande*”. Verónica Castro ha protagonizado durante toda la década de los 80 muchas ficciones seriales de gran éxito, pero al final se retira de las telenovelas. Aunque la actriz “ha muerto” para el *starsystem* de las telenovelas, un buen guión, una buena historia, no muere jamás. Por eso, las narrativas que en su día fueron interpretadas por otras actrices regresan a las pantallas televisivas mexicanas a través de un *remake*. Para que se tenga idea de cómo los guiones no mueren, basta ennumerar que el original de “*Los Ricos También Lloran*” fue realizado en 1979, aunque en 1995 surge bajo el título de “*María la del Barrio*”, con la cantante Thalía sustituyendo al personaje que Verónica Castro desempeñó en la versión original. Otro *remake* de “*Los Ricos También Lloran*” aparece en 2006 en la cadena *Telemundo* bajo el título de “*Marina*” (MAZA, 1999: 80-81/ TERÁN, 2000: 36-37).

De este modo, se puede concluir que la industria de la ficción serial televisiva mexicana está en una constante re-contrucción de sus telenovelas míticas, y con la certeza, de antemano, que la audiencia responderá al *remake*, por lo menos para comparar las distintas versiones que fueron emitidas anteriormente. Con esto se confirma que hay guiones considerados como clásicos en la trayectoria de la ficción serial televisiva mexicana, y que década tras década fueron, son y serán producidos siempre por *Televisa*.

México en la década de los 80, fabrica éxito tras éxito. Otro título reconocido de esta etapa fue “*Cuna de lobos*”, emitido en 1986, que alcanza gran valoración por la audiencia nacional y logra picos de más de cincuenta puntos de *share*. En México, durante décadas, las telenovelas han sido utilizadas como válvula de distracción de los grandes problemas políticos y económicos nacionales. “Basta recordar la década de los ochenta cuando el país sufrió el temblor y las constantes devaluaciones económicas, pero nada era

---

<sup>234</sup> RONDERO, Roberto. 08/04/2009. A 30 años de “Los Ricos...”. Teléforo. México D.F: El Universal. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/77669.html>, en abril 2012.

tan importante como ver ‘*Cuna de Lobos*’, incluso el país se paralizó la noche que este melodrama llegó a su fin.”<sup>235</sup>

A día de hoy, esta ficción serial televisiva es una de las telenovelas más recordadas en México. “*Cuna de Lobos*”, ha sido otra ficción exitosa como fue “*Los Ricos También Lloran*”, pues este título representa una de las mayores exportaciones de una ficción serial realizada por *Televisa*. “*Cuna de Lobos*” también fue la responsable de popularizar nuevamente el subgénero policíaco, aún cuando la primera en realidad fue “*Cuatro en la trampa*” (1961) (TERÁN, 2000: 54-57).

Es en este período cuando *Televisa* se posiciona, junto a *Globo* de Brasil, como la principal exportadora de telenovela a nivel mundial, vendiéndolas a los cinco continentes del mundo. Las ficciones seriales llegan a China para millones de ciudadanos a través de la telenovela “*Yesenia 2*”, y con la apertura de la economía rusa “*Los Ricos También Lloran*” consigue captar el setenta por ciento de audiencia, todo un éxito para la ficción serial televisiva mexicana (OROZCO, 2006: 18).

El negocio de la exportación de telenovelas mexicanas no se ve afectado ni cuando en 1988 *Univisión* es vendida en totalidad al grupo *Hallmark*, ya que ambas empresas mantuvieron un acuerdo de emisión. En la actualidad, la familia Azcárraga detenta el quince por ciento de la compañía y su dueño declaró que pretendía comprar la empresa de nuevo tras obtener la ciudadanía norteamericana, justo con el fin de poder ampliar su participación en la cadena de televisión hispana en Estados Unidos (SÁNCHEZ RUIZ, 1991: 258/ RUIZ, 2004: 2).

Pero no fue necesario que Azcárraga obtuviera la nacionalidad norteamericana. El investigador John Sinclair explica que en 1992, el grupo televisivo *Univisión* adquirido por *Hallmark*, vendió la cadena “a un consorcio meticulosamente estructurado con mayoría de la propiedad en manos estadounidenses, pero con participaciones minoritarias muy significativas en manos de *Televisa*, así como de una importante empresa de producción y distribución venezolana, *Venevisión*.”<sup>236</sup> A través de este acuerdo, ambas empresas

---

<sup>235</sup> ARANDA, Luis Guillermo Hernández. 05/03/2012. Editorial: De Telenovelas. El Siglo de Torreón. Torreón Coah: Editora de la Laguna. Consultado en: <http://secure.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/715258.de-telenovela.html>, en abril 2012.

<sup>236</sup> SINCLAIR, John. 2005. De latinoamericanos a latinos. La televisión en español y sus audiencias en Estados Unidos. Revista TELOS. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo%3D1&rev%3D64.htm>, en abril de 2012.

latinoamericanas obtienen salida al mercado internacional garantizada para las ficciones producidas, a la vez que aseguraban un suministro de horas en la programación de *Univisión*, consolidando su dominio entre las otras empresas televisivas de la industria audiovisual norteamericana.

La investigadora Soledad Robina explica de forma más extensiva este mayor alcance conquistado por *Televisa* en Estados Unidos, afirmando que

En 1980, para cubrir todo el territorio nacional y transmitir directamente a Estados Unidos, *Televisa* a través de la *SIN* y su filial, la *SICC* contrata los servicios del satélite *Westar III*. En 1984, alquila un transpondedor <sup>237</sup> para *Univisión* y otro para *Galavisión* y entra así en la era de los satélites de difusión directa. Problemas legales obligan a *Televisa* en 1986 a vender la *SICC* que es adquirida por *Hallmark Cards* y el *First Chicago Venture Bank* por 301 millones de dólares, pero queda con el compromiso de mantener el mismo tipo de programación por los próximos tres años. Este convenio fue renovado en 1990. *Univisión* producía y emitía una programación propia, lo que implica que *Televisa* proveía los programas. <sup>238</sup>

De acuerdo con Mazziotti, México ha seguido el modelo tradicional o el llamado modelo *Televisa*, como se ha explicado anteriormente. Pero, realmente, ¿cómo se encontrará el mercado de la telenovela mexicana cuando *Televisa* se enfrente por primera vez a la competencia de *TV Azteca* por la audiencia nacional, y tras la pérdida del dominio de *Univisión*? ¿Dejaría *Televisa* su modelo de telenovela tradicional al enfrentarse con otra cadena?

---

<sup>237</sup> Según la RAE, transpondedor significa: "Aparato que emite una señal en una frecuencia determinada cuando lo estimula otra señal externa apropiada". Para más informaciones o verificaciones, consultar: <http://lema.rae.es/drae/?val=+transpondedor+>, verificado en abril de 2012.

<sup>238</sup> ROBINA, Soledad. 1993. Grupos multimedia en el tercer mundo. Análisis del caso ejemplar de *Televisa*. (In) Revista Telos. Núm. 36. Diciembre de 1993 - Febrero de 1994. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: [http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num\\_036/index\\_036.html?opi\\_perspectivas4.html](http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_036/index_036.html?opi_perspectivas4.html), en abril de 2012.



## 5.5 - La Competencia con TV Azteca

Según Enrique Sánchez Ruiz, en la década de los 80 se da una mexicanización de la programación televisiva del país, pero en los noventa, con la creación de *TV Azteca*<sup>239</sup> el día 4 de agosto de 1993, la programación se ve complementada por las importaciones, aunque sólo sea porque la compra de programas extranjeros siempre había sido más barata que la producción de programas nacionales. Por eso, debido a la situación económica del canal y la imposibilidad temporal de producir en aquel momento sus propias telenovelas, se opera en una fase inicial un recorte tremendo de costes para sobrevivir y, posteriormente, poder crecer en el mercado televisivo mexicano. Ricardo Salinas Pliego, el *CEO* de *TV Azteca*, tuvo que suspender la producción nacional, recortar a la mitad el número de empleados, reducir el número de telediarios, así como emisiones en directo, y optar por programas que garantizaran siete puntos de *rating* (RUIZ, 2004: 4/ HERNÁNDEZ LOMELÍ, 2006: 1-2).

Ambos grupos, al comenzar la competencia, en lo que se llamó “*La guerra de las televisoras*”, experimentaron diferentes tipos de subgéneros, versiones o incluso guiones originales de telenovelas. Sin embargo, alejarse del esquema de la ficción serial televisiva tradicional-melodramática no siempre es sinónimo de éxito garantizado, ¿será que *TV Azteca* conseguirá competir con *Televisa*?

En un primer momento, en la rejilla de *TV Azteca* sólo se programaron telenovelas adquiridas en el extranjero, como por ejemplo “*Café con aroma de mujer*” (1994) y “*El peñón del amaranto*” (1995), ambas telenovelas provenientes de Colombia. Según explica Francisco Hernández Lomelí, cuando *TV Azteca* inició la producción de telenovelas, acontece algo todavía inédito e innovador en el ámbito del mercado televisivo mexicano: las producciones nacionales de telenovelas en *TV Azteca* pasan a realizarse a través de la

---

<sup>239</sup> Ricardo Salinas Pliego adquirió la cadena televisiva *Imevisión* durante una subasta en 1993. La cadena pertenecía al Estado y se convirtió en *TV Azteca*. Esta subasta comprendía un paquete de medios estatales. El empresario tomó el liderazgo de la compañía familiar *Grupo Elektra* en 1987 y lanzó la televisora *TV Azteca*, la compañía de telefonía móvil *Unefon* y *Banco Azteca* que cuenta con 15 millones de clientes de bajos recursos.

GARCÍA, Jorge. 17/03/2011. ¿Quiénes son los líderes empresariales más ricos de México? – Wikileaks. Finanzas. New York: International Business Times. Consultado en: <http://mx.ibtimes.com/articles/11115/20110317/wikileaks-lideres-empresarios-mexico-ricos.html>, en marzo de 2012.

productora independiente *Argos Comunicación*,<sup>240</sup> presidida por Ipigmenio Ibarra a partir de 1996 (HERNÁNDEZ LOMELÍ, 2006: 3).

Para hacer frente a la competencia del imperio televisivo de *Televisa*, se decide reducir la franja de programación de telenovelas extranjeras y realizar producciones propias. De acuerdo a comentarios de Martín Luna – Director General de *Azteca Novelas*, el motivo es el siguiente:

Porque el señor Azcárraga por cuatro décadas acostumbró al país a una televisión de primera (...). Con desarrollo de sus propios artistas y con historias en las que el mexicano se ve reflejado y, *TV Azteca* tiene una fuerte presión a producir con mucha más calidad y facilitar el desarrollo de una industria de entretenimiento muy poderosa para lograr el liderazgo.<sup>241</sup>

La primera telenovela mexicana exhibida por *TV Azteca* fue “*Nada Personal*”,<sup>242</sup> que se estrena en mayo de 1996 y abordó un tema nunca explorado antes por la competencia: los problemas políticos y la situación actual del país. La estrategia de una nueva emisora que quiere competir produciendo telenovelas, es la de tender a adoptar un estilo opuesto al de la cadena líder (LA PASTINA, REGO y STRAUBHAAR, 2004: 3).

Para el productor Ipigmenio Ibarra, *TV Azteca* realizó en su momento la ruptura más impactante que ha habido en la historia de la telenovela mexicana, al empezar a tocar temas que antes eran tabú e introducir escenas muy realistas, que dan al público otra forma de ver televisión. El productor confiesa además que para realizar estas producciones, recurrió a la ayuda de Gabriel García Márquez y José Ignacio Cabrujas, que buscaron inspiración en las telenovelas brasileñas: “vimos muchas telenovelas brasileñas (...) y nos parecía muy interesante la naturalidad de los actores, el realismo de la dirección, la falta de maquillaje, la fuerza de las historias”, declarando que su objetivo era que las nuevas telenovelas que fuesen exhibidas por *TV Azteca* se pareciesen a las producciones brasileñas (COVARRUBIAS CUÉLLAR y URIBE ALVARADO, 2000: 118).

---

<sup>240</sup> ARGOS COMUNICACIÓN S.A de C.V. México. Para mayor información consultar: <http://argostv.com/>

<sup>241</sup> TV MAS. 2003. *TV Azteca* Expansión local e internacional. Revista TV MAS Magazine, año 4, n° 11, mayo. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/sept2000/nota\\_de\\_tapa2.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/sept2000/nota_de_tapa2.html), en marzo 2012.

<sup>242</sup> La primera telenovela de *TV Azteca* en exportarse fue “*Nada Personal*” (1996) a algunos países latinoamericanos.

“*Nada Personal*” está considerada entonces, como la primera telenovela que en años se diferenció del convencional modelo melodramático tan producido por *Televisa*. Su reparto de actores estuvo formado por José Ángel Llamas, Ana Colchero y Rogelio Guerra (los últimos dos, actores de *Televisa*). No sólo era una historia de amor, también era la historia de un país de final de milenio. Una historia donde la diversidad política, los cárteles del narcotráfico, los niños de la calle, el ejército y la relación con Estados Unidos jugaban un papel protagonista.<sup>243</sup>

El productor atribuye el éxito de esta telenovela a la historia, a la interpretación y a la realización de la producción. Sin embargo, experimentar con temas no tocados anteriormente no siempre dio resultados positivos a *TV Azteca* y Epigmenio Ibarra. Un claro ejemplo de esto fue la telenovela “*Tentaciones*”, un *remake* de la telenovela colombiana “*Sangre de Lobos*”, que en un país católico como México, provocó protestas del público y se canceló la producción algunos meses después de su lanzamiento (MEDINA y RENTERÍA, 2008: 83/ COVARRUBIAS CUÉLLAR y URIBE ALVARADO, 2000: 122).

Con el alejamiento del modelo melodramático, crece la audiencia masculina que empieza a interesarse por telenovelas como “*Nada Personal*” (1996) y “*Mirada de mujer*” (1997). Esto también lo nota *Televisa*; más precisamente por la productora Carla Estrada, de esta empresa, comentando que “Un reto para los productores de ahora es que hay una mayor audiencia masculina a la que también debemos considerar en las telenovelas”.<sup>244</sup>

Además de la temática, ¿qué diferenció las telenovelas de *TV Azteca* de las de *Televisa* en los primeros dos años de competencia?

De acuerdo con el autor Luis Terán, aunque contenga la esencia de cualquier melodrama, las telenovelas de *TV Azteca* se diferencian en la manera de experimentar creada por Epigmenio Ibarra en las producciones “*Nada Personal*” (1996), “*Mirada de Mujer*” (1997) y “*Demasiado Corazón*” (1997), un tono naturalista a través de diálogos coloquiales, escenas más largas, mucha acción en los exteriores con luz solar, también a través de la oscuridad recreando más realismo a las escenas (TERÁN, 2000: 11, 51).

---

<sup>243</sup> TVMAS. 2007. *TV Azteca, la telenovela realista, otro éxito de México*. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada2.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada2.html), en abril 2012.

<sup>244</sup> DOMÍNGUEZ, Leticia Barrón. 2009. *La industria de la telenovela mexicana: Procesos de comunicación, documentación y comercialización*. Madrid: Universidad Complutense. Pág. 109. Consultado en: <http://eprints.ucm.es/9584/1/T30988.pdf>, en abril de 2012.

Estas características hicieron que se creara la telenovela considerada como realista, que rompió con el modelo de la telenovela tradicional de *Televisa*. A pesar de esta ruptura, actualmente, ambas empresas televisivas continúan produciendo principalmente el modelo tradicional, más melodramático, adecuado al gusto mexicano. Otro ejemplo de telenovela realista fue la producción de *TV Azteca* “*Al norte del corazón*” (1997), que retrató los problemas de quienes emigran ilegalmente a Estados Unidos. Incluso, para darle más realismo se incluyó en el reparto personas que a través de los testimonios, narraban dramas similares en la vida real, como por ejemplo, el mexicano Ricardo Adalpe, que escapó del corredor de la muerte en Estados Unidos (MEYER RODRÍGUEZ, 2005: 13).<sup>245</sup>

*Televisa* exploró también el género de las telenovelas realistas con “*Las vías del amor*” (2002). Se trata de una historia que transcurre básicamente dentro de un transporte público masivo, el metro. De esta forma *Televisiva* juega con el televidente a través de la identificación, un transporte que millares de personas utilizan diariamente, como comenta Javier Labrada, ejecutivo de programación: “Los elementos básicos de las telenovelas para conectar con la audiencia pueden seguir siendo los mismos, siempre y cuando se adapte a la época actual”.<sup>246</sup>

En 1997, el total de exportaciones de telenovelas de *Televisa* de México representa unos cien millones de dólares. Esta cifra de recaudación se sitúa justo por debajo de los niveles de la *BBC* y tampoco desmerece ante las exportaciones de productos televisivos de los gigantes transnacionales del mercado televisivo (quinientos millones de dólares para *Warner Bros.*, para *Paramount* y *Universal*).<sup>247</sup>

Según estimaciones realizadas por el investigador Daniel Matos, en 1997, el total de exportaciones de telenovela producidas por *Protele* (la distribuidora internacional de *Televisa* de México) y de *TV Globo* de Brasil representó aproximadamente unos cien millones de dólares para cada una de ellas; el de *Radio Cadena Nacional de Colombia*, *Venevisión Internacional* (distribuidora de la venezolana *Venevisión*) y *Artear* y *Telefé* de

---

<sup>245</sup> EFE. 23/08/1997. El mexicano que se libró del corredor de la muerte fallece en un accidente. El País. San Luis Potosí: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/diario/1997/08/23/internacional/872287212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/08/23/internacional/872287212_850215.html), en abril de 2012.

<sup>246</sup> TVMAS. 2003. “Televisa mantiene una novela de exploración”. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/ag-sep03/telenovelas7.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/ag-sep03/telenovelas7.html), en abril 2012.

<sup>247</sup> URBINA, Araceli Ortiz de y LÓPEZ, Asbel. 1999. *Un mundo de telenovelas*. (In) El Correo de la Unesco. Mayo. París: Unesco. Pág. 44, consultado en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001158/115858s.pdf> en octubre 2011.

Argentina representó aproximadamente unos quince millones para cada una de ellas (MATO, 1999: 238).

Al final de los años noventa, la industria de la telenovela mexicana se asocia con diversas empresas pertenecientes al mercado televisiva hispano de Estados Unidos, Centro y Sudamérica. *Televisa* vende casi toda su producción televisiva, desde telenovelas y programas de humor y deportivos hasta musicales y programas culturales. La empresa televisiva más grande de México exportaba ya a final de los noventa “a ciento treinta países en veintitrés idiomas por medio de la empresa *Protele*, y sólo en 1996 exportó siete mil novecientas noventa y siete horas de programación a Estados Unidos; trece mil ciento veintitrés a Europa; veinticinco mil quinientas treinta y dos a Asia; diez mil setecientas noventa y cuatro horas a África y ochenta y cinco a Oceanía, este último, el más reciente mercado en el que se ha introducido.”<sup>248</sup>

Igualmente a partir de los años 90, las telenovelas cambian el tiempo de duración de las producciones ficcionales, pasando de formatos de treinta a sesenta minutos. De acuerdo con Alberto Ciurana, Vicepresidente de programación de *Televisa*, el cambio en la programación ocurre principalmente porque “el formato de una hora permite un mejor desarrollo dramático, mejor definición de personajes y mejor manejo del suspense”.<sup>249</sup>

El mercado de la telenovela llega a su auge de crecimiento y con esto se puede decir que el negocio de los flujos televisivos se modifica enormemente, como veremos en la próxima etapa: “aunque Estados Unidos todavía sigue dominando el mercado mundial de ventas y flujos, se han desarrollado algunas industrias culturales nacionales y regionales que están consolidando una posición relativamente más firme en el mercado mundial de la televisión” (MAZZIOTTI, 1996: 35).

---

<sup>248</sup> EFE. 25/03/1997. Televisa, una verdadera fábrica de televisión. Bogotá: El Tiempo. Consultado en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-555267>, en abril 2012.

<sup>249</sup> FLORES, Claudio César. 2003. Orígenes y desarrollo de la telenovela mexicana. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html), en abril de 2012.

## 5.6 - La Mercantilización de la Telenovela Mexicana

A partir del año 2000, el mercado hispano televisivo de Estados Unidos se ve en alza, con un enorme crecimiento en el número de canales dedicados a este público. En cuanto a las asociaciones, *TV Azteca*, la brasileña *Globo*, la colombiana *Caracol/RTI* se asocian con *Telemundo* que fue vendida a la norteamericana *NBC*, mientras que, como vimos, *Televisa* y *Venevisión* mantienen lazos antiguos con *Univisión*, líder con el ochenta por ciento del mercado hispánico (SINCLAIR, 2004: 89/ SINCLAIR, 2006: 23).

El *Grupo Televisa* es en la actualidad un conglomerado de medios de comunicación en todas sus modalidades. Desarrolla proyectos como productora de material visual, musical, teatral y de Internet a través de canales de televisión, emisoras de radio y medios impresos.

*Televisa* posee alianzas internacionales no solo con *Univisión*, sino también con *La Sexta* y *Antena 3* de España, *EMI Music*, *Telemundo*, *Nickelodeon*, *NBC*, *CBS*, *RCN* y *RTI*. Recientemente ha creado una división especializada en la producción y distribución de contenidos multimedia, denominada *Televisa Interactive Media*. Una parte importante de sus beneficios económicos los genera por la producción y exportación de telenovelas. En el tercer trimestre de 2010 las ventas alcanzaron los US\$ 771.1 millones en comparación con los US\$ 755.8 millones en el mismo trimestre del 2009. Según la propia empresa, parte de este incremento obedece a un incremento de las ventas de programación de Europa. El volumen total anual por la venta internacional de telenovelas supera los dos mil millones de dólares. La estadística refleja un crecimiento anual superior a los 300 millones de dólares (MORALES MORANTE, 2011: 3-4).

*Televisión Azteca, S.A.* es actualmente una cadena de televisión mexicana que forma parte de la empresa *Grupo Salinas*.

Es la principal competencia directa de *Televisa*. *Azteca Networks* es el área de negocio de *TV Azteca* que agrupa las unidades dedicadas al diseño, producción, programación y distribución de contenidos para televisión. Es una subdivisión administrativa de *TV Azteca*, cuenta con más de 12 canales entre los cuales figura *Azteca Novelas*. Posee convenios con distintas productoras y canales como *Cris Morena*, *Telefé*, *Rede Globo*, *Caracol Televisión*, *RCN Televisión*, *Globomedia*, *Antena 3*, *Telecinco*, *FOX*, *HBO*, *Telemundo*, *Univisión*, *RCTV* y *Venevisión*, entre otras. En los últimos tres años *TV Azteca* viene obteniendo una media de ocho millones de dólares en utilidades netas por exportaciones de contenidos al extranjero. En España *TV Azteca* ha vendido sus telenovelas directamente en diferentes canales como *La 10* y diferentes televisiones autonómicas (MORALES MORANTE, 2011: 4).

El autor John Sinclair relata que hoy el centro de la telenovela latinoamericana es, sin duda alguna, Miami, o lo que sería *Playa Silicon* en el litoral de Palm Beach, donde está la mayor concentración de compañías del audiovisual iberoamericano. De esta forma, se crea una identidad desterritorializada o quizás un punto de venta más allá de los Estados Unidos para la exportación de las telenovelas (SINCLAIR, 2006: 23-42- 44, 50/ MATO, 2001: 8).

Frédéric Martel, investigador francés, añade que “durante mucho tiempo las capitales de América Latina eran Madrid y Lisboa, pero Miami las ha suplantado. La influencia de Portugal en Brasil y de España en los países hispanoamericanos es casi marginal: esto se explica por el tamaño de los países y sobre todo por la población” (MARTEL, 2011: 310).

En contrapartida, “los mismos estadounidenses saben que ya no pueden dirigir América Latina desde Miami”, relata uno de los directivos de la brasileña *TV Globo*, Luiz Claudio Latgé. Para el vicepresidente de *MTV Latin America*, José Tillan, cubano y residente en Miami, este último período es que “estamos realizando la ‘latinoamericanización’ de la cultura estadounidense” y cita que “los latinos seguirán siendo latinos en Estados Unidos porque son muchos, porque hoy existen unos medios de comunicación modernos, por la proximidad geográfica y sobre todo porque cambiaremos profundamente Estados Unidos” (MARTEL, 2011: 315-316).

Pero no es solamente una ‘latinoamericanización’ de Estados Unidos, un ejemplo del mismo fenómeno es lo que está ocurriendo en Israel: desde la primera que se emitió “*Los ricos también lloran*” a principio de los años noventa, las telenovelas emitidas en español tuvieron un enorme éxito, al punto de que, en 2003, existen dos canales israelíes dedicados por completo a este género: “*Viva*” y “*Viva Platina*”.<sup>250</sup>

El fenómeno de la telenovela latinoamericana es creciente ya que “otros siete canales israelíes incluyen telenovelas en español en su programación, además de varios programas infantiles y juveniles que emiten series en español” (MAZZIOTTI, 2006: 131).

<sup>251</sup> “La televisión israelí tiene en el aire veintinueve telenovelas, once de ellas por el canal

---

<sup>250</sup> VIVA PLATINA. Para mayores informaciones consultar la página web: <http://viva.walla.co.il/>, en abril 2012.

<sup>251</sup> LERNER, Ivonne y FERNÁNDEZ, Alberto Madrona. 2006. El español en Israel. (In) Enciclopedia del español en el mundo. Anuario 2006-2007. Madrid: Instituto Cervantes. Pág. 1. Consultado en: [http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_06-07/pdf/paises\\_16.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/paises_16.pdf), en abril 2012.

*Viva*, que transmite semanalmente y de manera ininterrumpida desde las siete de la mañana hasta altas horas de la noche”.<sup>252</sup>

Este período de la *Mercantilización de la telenovela* es así denominado por Guillermo Orozco (OROZCO, 2006: 30), porque la industria de la telenovela mexicana produce títulos básicamente con el objetivo de venderlos en todo el mundo, cambiando para eso también el método de realizar la venta de una producción. Se trata de un período donde culmina la exportación de formatos que se adaptan en distintas versiones por todo el mundo. El vicepresidente de *Azteca Novelas*, Martín Luna, realiza el siguiente comentario: “La cadena mexicana sigue apostando y mantiene los ojos abiertos en busca de productos que estén dando buenos resultados en las pantallas extranjeras para adaptarlas localmente”.

253

*Televisa* se ha apoyado principalmente en versiones que han tenido éxito anteriormente, bien en México o en otro país latinoamericano, y a su vez en escritores de reconocido talento, para producir nuevas historias. *TV Azteca*, al ser una empresa más joven, experimenta historias que obtuvieron éxito en otros países, adaptándolas localmente, y a su vez invirtiendo en escritores que traen consigo nuevas versiones de telenovelas.

Ya no es sólo *Televisa* quien cuenta con presencia mundial, sino que su competidora, *TV Azteca*, también la tiene. Un poco antes de iniciar el siglo XXI, más precisamente en el año 2000, se exhibían en pantallas televisivas mundiales doscientas horas por día producidas por *Televisa* (en más de cien países), y otras cuarenta y cinco horas realizadas por *TV Azteca* (en ochenta países). Además, *Televisa* aumenta sus ventas internacionales de telenovelas en Asia y también África, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a los países africanos de Lengua portuguesa.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> LERNER, Ivonne y KATZ, Beatriz. 2003. La enseñanza del español como lengua extranjera en Israel. Panorama General. El español en los medios de comunicación masiva. 3. Televisión. (In) Enciclopedia del español en el mundo. Anuario 2003. Madrid: Instituto Cervantes. Consultado en: [http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_03/lerner\\_katz/p04.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/lerner_katz/p04.htm), en abril 2012.

<sup>253</sup> TVMAS. 2006. TV Azteca compra formatos argentinos. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: <http://www.tvmasmagazine.com/tvmasmagazine/octubre2006/tvformatos9.php>, en abril 2012.

<sup>254</sup> TVMAS. 2006. Salvador Mejía – El secreto del éxito. Miami: TV Mas Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/mayo06/telenovelas4.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/mayo06/telenovelas4.html), en abril de 2012.



Analizando el ensayo realizado por una de las grandes investigadoras del tema en Latinoamérica, la argentina Nora Mazziotti, se puede comprobar que México y Brasil todavía pelean constantemente por el primer puesto de ventas internacionales en 2001:

**Tabla 23- La Exportación de la Telenovela Latinoamericana en Números (2001)**

<i>Industrias televisivas</i>	<i>Exportación - n° de países</i>
Televisa (México)	127
TV Globo (Brasil)	123
Radio Caracas TV (Venezuela)	104
TV Azteca (México)	83

Fuente: MAZZIOTTI, Nora. 2004. La fuerza de la emoción: La telenovela, negocio, audiencias, historias.

Cuba: EICTV. Consultado en:

[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=291&Itemid=48](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=291&Itemid=48) , en abril de 2012.

Es muy difícil, por no decir imposible, saber a ciencia cierta quien se ha beneficiado más con la exportación de la telenovela. Como sabemos, cada comprador puede pagar un precio distinto por una misma telenovela. Daniel Mato consiguió estimar una media de precios que cada país suele normalmente pagar por capítulo y llegó a los siguientes precios en dólares:

**Tabla 24 - Los Precios de Venta de las Telenovelas (1998)**

<i>País</i>	<i>Precio</i>
Argentina	1.200-2.000
Alemania	2.000-5.000
Brasil	2.000-3.000
Chile	1.000-2.000
Chipre	200-400
Colombia	1.500-3.000
España	7.000-10.000

Estados Unidos	2.500-5.000
Filipinas	1.000-1.200
Grecia	500-700
China	1.200-1.500
Europa del Este	300-800
Israel	600-800
Malasia	600-800
México	2.000-3.000
Países Árabes	1.000-1.500
Perú	600-1.000

Fuente: MATO, Daniel. 2001. Transnacionalización de la industria de la telenovela. Referencias territoriales y Producción de mercados y representaciones de identidades transnacionales. Washington: LASA. Consultado en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/MatoDaniel.pdf>, en abril de 2012.

Al examinar el coste de cada capítulo, se puede comprobar que Brasil tiene altos costes de producción, a diferencia de México, Argentina, Venezuela o Colombia, por lo cual éstos teóricamente obtienen más beneficios a la hora de vender una telenovela, ya que disfrutan de un presupuesto menor en la realización:

**Tabla 25- Costes de Producción de Capítulos de Una Hora en Distintos Países de Latinoamérica**

<i>País</i>	<i>Costes por capítulo de 1h</i>
Brasil	100 – 120.000
México	60 – 80.000
Colombia	40 – 50.000
Argentina	25 – 30.000
Venezuela	15 – 30.000
Perú	12 – 18.000

Fuente: Ibídem.

El beneficio real de la venta de las telenovelas en el exterior no puede ser calculado con precisión, ya que la empresa productora vende a un precio distinto a cada país. Lo que realmente sostiene la producción es la venta de publicidad en el mercado local, y no en el exterior. Para tener una idea, las rentas obtenidas de exportaciones llegan a ser ínfimas cuando se comparan con el mercado de la publicidad local: sólo llegan al ocho por ciento de los ingresos *Radio Caracas Televisión* y *Venevisión* de Venezuela, cinco por ciento de *Televisa* en México y 2.5 por ciento de *Globo* en Brasil (MATO, 2001: 4). Lo más rentable entonces es tener una participación en el beneficio de la publicidad local y no directamente la venta de los capítulos de una telenovela.

Tanto *Televisa* como *TV Azteca* empiezan a enfrentarse a un cambio a la hora de vender una telenovela: hay que entrar en el mercado publicitario local. Para que esto sea posible, los países importadores crean a partir de ahora sus propias producciones locales a partir del guión original antes realizado y ahora coproducido por *Televisa*, *Globo*, *TV Azteca* o *RCN*. Tal es el caso de las alianzas de coproducción con algunos de estos países para la venta de formatos sobre las que el director de ventas de *Televisa Internacional*, Carlos Estrada, añade lo siguiente:

*Televisa Internacional* es pionero desde el año 95 con las afiliaciones, que al final vienen a tener la figura de las actuales alianzas. Son años de relaciones estrechas con nuestro grupo de televisoras afiliadas. Obviamente estamos abiertos a lo que se nos ponga en la mesa. Las propuestas en este sentido, se analizan con mucho cuidado e interés. Monitoreamos a cualquier posibilidad de alianza en otro territorio. No estamos sentados diciendo que somos *Televisa* y ya tenemos todo el mercado. La alianza que cerramos en Brasil con *SBT* es una muestra de que estamos a la vanguardia con este tipo de alianzas. Buscamos en países como Argentina y Colombia cerrar otras.<sup>255</sup>

Según Marcos Santana, director general de *Tepuy International* (oficina responsable por la venta) la sobreoferta de telenovelas, no afecta el consumo de la emisión, puesto que el canal ya no la adquiere para cubrir un espacio de la programación a un buen precio, sino que la compra porque es la que le funcionará junto al público. Esto es, la telenovela gana *status*, y en 2005 sus precios pueden variar de quinientos hasta doce mil euros por cada episodio, dentro de los más de quinientos guiones para que sean adaptados,

---

<sup>255</sup> ESTRADA, Carlos. 2001. 10 gigantes de la telenovela - En México está el Pope de la telenovela. Agosto. Miami: TV MAS Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/ag01/portada2.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/ag01/portada2.html), en abril 2012.

declara la directora comercial de ventas de *Televisa* Estudios para Europa en 2006, Claudia Sahab.<sup>256</sup>

Las coproducciones y las alianzas suponen la clave esencial para que esta nueva tendencia en la venta de formatos adquiera más fuerza, lo que cambia el modelo de ventas tradicional iniciado en la década de los sesenta en México. La transformación es clara como por ejemplo en la telenovela “*La Fea Más Bella*”, la primera coproducción de *Televisa* con la televisora *Hunan Satélite* de China, canal con una audiencia total cercana a los novecientos millones de televidentes en el gigante asiático. La coproducción de la telenovela contó con la participación de la productora independiente *Nesound* y de la televisora *RCN* de Colombia, la titular del original de gran éxito mundial “*Yo Soy Betty, la Fea*”.<sup>257</sup>

Las autoras Nora Mazziotti y Gloria Saló relatan que en este período no solamente se dieron los años de las alianzas y de las coproducciones, como fue también la estrategia en la compra de guiones extranjeros para la producción local, con la posibilidad de que hasta se realice posteriormente la venta de esta adaptación al exterior. “*Betty, La Fea*” al adaptarse a la realidad social de China pasa a llamarse “*La Fea sin Rival*”; y además cambia el tiempo de duración, ya que se extendió a partir de esta producción el número de capítulos a cuatrocientos, donde hasta entonces se exhibían treinta hasta sesenta capítulos.<sup>258</sup>

Se diversifica la forma de vender un título a través de la coproducción, como por ejemplo al asesorar a otras cadenas televisivas con la producción de las telenovelas. *Televisa* participó de la selección de los actores en los *castings* y organizó las distintas etapas de la producción en China. Las grandes industrias televisivas venden ahora su *know-how*, ganando también en los beneficios del título en cada país (MAZZIOTTI, 2006b: 3/ SALÓ, 2003: 163).

En “*La Fea sin Rival*”, por ejemplo, *Televisa* aclara que “ha tenido una magnífica respuesta comercial. Ya se han firmado contratos de publicidad con varias importantes

---

<sup>256</sup> ALVARADO, María Teresa. 2006. La conquista de Europa. *TV Latina – La Revista de la Televisión Latinoamericana*. Octubre/Noviembre. New York: WSN Inc. Pág. 408-410 (24-26). Consultado en: <http://editionsbyfry.com/ActiveMagazine/getBook.asp?Path=WSN/2006/09/02&BookCollection=WSN&ReaderStyle=Gray01>, en abril 2010.

<sup>257</sup> ESMAS. 03/04/2008. La fea no tendrá rival en China. ESMAS. México D.F: Televisa. Consultado en: <http://www.esmas.com/lafeamasbella/noticias/719894.html>, en abril 2012.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

empresas internacionales y actualmente se negocian cinco prospectos más de comercialización relacionados” con la telenovela.<sup>259</sup>

Mazziotti aclara muy bien que esta tendencia es la forma clara de acreditar lo que realmente funciona, y añade que siempre hubo “en las telenovelas de *Televisa* [hay] una tendencia grande a hacer *remakes*. Es prácticamente una norma que cada diez años se vuelven a hacer los títulos de mayor éxito. No se apuesta a lo nuevo, sino que reitera lo que ya funcionó” (MAZZIOTTI, 2006a: 34).

Se realizaron muchos *remakes* de guiones anteriores, principalmente *Televisa* que en este período se suma a la estrategia, totalizando el treinta y seis por ciento de las telenovelas producidas en su territorio, de hecho, algunas son la tercera o cuarta versión, llevando ya cuatro décadas en un sistema de producción basado en la repetición de narrativas a través de una nueva versión. Salvador Mejía, Vicepresidente ejecutivo de producción de *Televisa*, justifica comentando lo siguiente: “nos hemos dado cuenta que al público le gusta ver historias de amor, que tengan que ver con los valores, que sean blancas, de ahí el interés de hacer versiones libres de éxitos ya comprobados” y añade que “el sello *Televisa* gusta mucho y aunque dicen que son *refritos*, yo digo que son nuevas versiones con toques de actualidad y muchas veces ya no se parecen a las originales, como fue el caso más reciente de ‘*La Fea más Bella*’ y ahora ‘*Destilando amor*’”.<sup>260</sup>

*TV Azteca* ha producido de 1996 a 2006 más de cuarenta telenovelas, pretendiendo mantener la meta de producir cuatro telenovelas de una hora: cuatro horas diarias de telenovelas en el *Late Night* (de 5 a 7 p.m.) y en el *Prime Time* (8 p.m. y 10 p.m.). La proyección que tienen para el futuro es que en una década más lleguen a tener más de doscientas telenovelas realizadas.<sup>261</sup>

Para su internacionalización, *TV Azteca* se asocia a *Comarex*, una empresa mexicana que vende entretenimiento a cualquier rincón del mundo desde 1982.<sup>262</sup> Cuando

---

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> ESMAS. 13/03/2007. Presentan la telenovela “*Bajo las riendas del amor*”. México D.F: Televisa. Consultado en: <http://www.esmas.com/bajolasriendasdelamor/noticias/611099.html>, en abril 2012.

<sup>261</sup> PEREDO, Mauricio. 2003. *TV Azteca Expansión local e internacional*. Miami: TV MAS Magazine. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/sept2000/nota\\_de\\_tapa2.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/sept2000/nota_de_tapa2.html), en abril de 2012.

<sup>262</sup> COMAREX. Conócenos. México D.F: Comarex. Consultado en: <http://www.comarex.tv/conocenos.php?idioma=es>, en abril 2012.

*Comarex* se torna distribuidor exclusivo de *TV Azteca* a partir de 2000, ocupa el segundo lugar mundial en producción de programas en español. El negocio además se extiende en 2002 a través de una alianza con *Telefónica* para la distribución de *Azteca Internacional* y *Azteca Novelas* hacia gran parte de América Latina, Canadá y Europa.<sup>263</sup>

La *Mercantilización* se ha dado también a la hora de producir nuevos talentos, ya que *TV Azteca*, aunque recurrió a actores probados en *Televisa*, ha creado su propia plantilla de actores, la gran mayoría de los cuales salieron de su centro de formación de actores (*CEFAC*)<sup>264</sup> o de algún *reality show*, como “*La Academia*”. Posteriormente, en los últimos años también se ha dado la situación inversa, en que estos actores ahora con experiencia emigran a *Televisa*, como el caso de la actriz uruguaya *Bárbara Mori*, protagonista de la telenovela “*Rubi*”, o mejor la nueva versión realizada en 2004, ya que desde 1968 esta telenovela vuelve a cada década con una nueva versión televisiva.<sup>265</sup>

Durante el inicio de este período ocurre el *boom* de la telerealidad en México. “*Big Brother Vip*” se estrena en el canal *Televisa*, “*La Academia*” en *TV Azteca*, ambos casos en 2002. Resulta que *Televisa* roba la audiencia de *TV Azteca*, que acaba perdiendo la competitividad de sus dos telenovelas que no terminaron de cuadrar para la audiencia por el excesivo número de horas en la exhibición de “*Big Brother Vip*”. El líder del mercado era el *canal 2* de *Televisa* con una cuota de pantalla de 26,7 por ciento, en el segundo lugar viene *canal 5* de *Televisa* con dieciocho por ciento del *share*, y *TV Azteca* se queda en el tercer puesto con un doce por ciento (GECA, 2003: 289, 291-292).

Es notorio que el entretenimiento televisivo crece en una categoría más para la audiencia como son los *realities shows* o *docu-shows*. Este género comparte espacio junto a la telenovela dentro de la programación, ocasionando una división aun mayor de la audiencia, con un nuevo género que crece sin parar. Mientras en 2001 la telenovela ocupaba un sesenta por ciento de los programas más vistos y lo restante para los programas de humor, en 2002, se nota que hubo una pérdida de audiencia en las telenovelas, pues representaron un cuarenta por ciento de los veinte programas más vistos. Los *realities* o

---

<sup>263</sup> TODOTVNEWS. 21/02/2011. Comarex y Telefónica renuevan contrato para Azteca International. Todo TV News. Montevideo: Todo TV Media. Consultado en: [http://www.todotvnews.com/scripts/templates/estilo\\_notas.asp?nota=35863&rss=](http://www.todotvnews.com/scripts/templates/estilo_notas.asp?nota=35863&rss=), en abril 2012.

<sup>264</sup> TV AZTECA. Corporativo. CEFAC. Consultado en: [www.tvazteca.com/corporativo/cefac/](http://www.tvazteca.com/corporativo/cefac/), en abril 2012.

<sup>265</sup> ESMAS. 22/07/2004. Bárbara Mori, la mejor protagonista. México D.F: Televisa. Consultado en: <http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/379191.html>, en abril 2012.

*docu-shows* ahora tienen un treinta y cinco por ciento y el veinticinco por ciento restante es para los programas de humor (GECA, 2003: 290).

**Tabla 26 - Share de las cadenas por año en México**

<i><b>AÑO</b></i>	<i><b>Canal 2 Tvsa</b></i>	<i><b>Canal 5 Tvsa</b></i>	<i><b>Azteca 13</b></i>	<i><b>Azteca 7</b></i>	<i><b>Galavisión</b></i>	<i><b>Otros</b></i>
2001	27,0	17,9	13,6	8,8	9,5	23,2
2002	26,7	18,2	12,6	8,8	9,3	24,6
2003	25,8	17,2	14,1	8,5	8,6	25,9
2004	24,2	17,9	13,3	9,4	8,7	26,5

Fuente: GECA. 2005. México – Televisa sigue líder, pese a su línea descendente. (In) ORNIA, José Ramón Pérez (Coord.) El anuario de la televisión 2005. Madrid: Geca. Página 240.

*Televisa* realizó en 2003 la primera telenovela por alta definición: “*Niña Amada Mía*”, basado en el guion original venezolano “*Las Amazonas*”. Las nuevas tecnologías obligan al gigante mexicano a empezar los cambios en la renovación del equipamiento e infraestructura, modificando hasta en la técnica, ya que se cambia la luz, la escenografía, el maquillaje. El sistema *HD (High Definition)* permite percibir todos los detalles a través de mil cincuenta líneas en una televisión, dictaminando lo que sería una realidad en muchos países ya a partir de 2012, la televisión digital con sistema de transmisión *HD*.<sup>266</sup>

*TV Azteca* durante el año 2004 adapta telenovelas argentinas y colombianas, así como estrena títulos originales, como por ejemplo “*Mirada de Mujer 2*”, “*La Heredera*”, “*Belinda*” y “*Alejandro*”. Esta última fue el gran éxito del año, ganando a la rival producida por *Televisa*, “*Mujer de Madera*”. El gigante televisivo mexicano decide optar por la misma estrategia de *TV Azteca*, y adapta también una telenovela argentina para el público juvenil: “*Rebelde*” fue la versión mexicana de la producción original “*Rebelde Way*” realizada por la productora argentina *Cris Morena Group*. La que fue responsable de

<sup>266</sup> NOTIMEX. 23/01/2003. Presentan a su “Niña Amada”. El Siglo de Torreón. Torreón Coah: Editora de la Laguna. Consultado en: <http://secure.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/17599.presentan-a-su-nina-amada.html>, en abril 2012.

otros grandes éxitos televisivos para el público infanto-juvenil como “*Chiquititas*” y “*Floricienta*” (MAZZIOTTI, 2006: / GECA, 2005: 242).

En 2007, un año antes de que se cumpliera el cincuenta aniversario de la telenovela mexicana, regresan nuevamente a las pantallas televisivas antiguas telenovelas, como: “*Rosa Salvaje*”, “*El Premio Mayor*”, “*Quinceañera*” y “*Cuando Seas Mía*”, además de continuar en pantalla las ya avanzadas “*La Usurpadora*” y “*El Privilegio de Amar*”. Y como si no bastara reexhibir a los clásicos, recurre a la producción que fueron relecturas de telenovelas exitosas en el extranjero.

“Dicho fenómeno podría ser el claro reflejo de que la producción de telenovelas, que tanto distinguió a la televisión mexicana a escala mundial entre los setenta y noventa, está en una franca crisis, (...) adaptando historias de otros países, como Argentina, Colombia y Brasil, al contexto del público mexicano”,<sup>267</sup>

como por ejemplo los siguientes títulos: “*Rebelde*”, “*La Fea más Bella*”, “*Floricienta*”, “*Montecristo*”, “*Amores Cruzados*”, “*Destilando Amor*”, “*El Clon*” etc.

El periodista *Roberto Rondero* indica que “La telenovela mexicana, tras su cruda eufórica por sus cincuenta primaveras, vive en el sueño eterno, mientras las series y mini series se apoderan de un mercado a la deriva en el que los jóvenes ponderan su dominio.”<sup>268</sup>

El gigante *Televisa* en el mismo año mira hacia este público, “Por eso, el emporio de *Azcárraga* prepara para 2010 un nuevo canal — exclusivo de noticias y programas especiales —, con el que pretende recuperar la audiencia que de manera creciente capturan tres alternativas nada despreciables.”<sup>269</sup>

Estas tres alternativas estaban centradas básicamente en las noticias, series y las telenovelas. La preocupación de *Televisa* (y también de *TV Azteca*) es intentar recuperar a

---

<sup>267</sup> GUTIÉRREZ, Alfonso. 08/01/2007. 2007, el año que regresan los clásicos. Milenio. Guadalajara: Grupo Multimedios. Consultado en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/7002636>, en marzo 2012.

<sup>268</sup> RONDERO, Roberto. 04/02/2009. Teléforo. El Universal. México DF: El Universal, Compañía Periodística Nacional, S.A. de C.V. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/76657.html>, en febrero 2012.

<sup>269</sup> ALEMÁN, Ricardo. 14/12/2009. Itinerario Político. El Universal. México DF: El Universal, Compañía Periodística Nacional, S.A. de C.V. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/81426.html>, en febrero 2012.



un público joven que se ha cansado de programas basura que siempre dominaron las parrillas mexicanas. Y la audiencia de las telenovelas de esta franja horaria puede haber migrado para internet, pues muchos espectadores manifiestan rechazo al notar que siempre han sido utilizadas por los políticos mexicanos.

Así que no ha constituido un gran escándalo cuando en 2012 salió a luz el planteamiento del político Peña Nieto, al declarar que deseaba utilizar el melodrama para transmitir mensajes morales que ayudaran a la convivencia social. El periodista mexicano Luiz Guillermo Fernández Aranda afirma que “Lo cuestionable resulta que lo haga cuando un país tiene cuarenta mil muertos, serios problemas económicos, aunado a su cercanía con la máxima productora de telenovelas que es *Televisa* y a que está casado con la actriz Angélica Rivera. A pesar de que el sábado el *PRI* saliera a desmentir la noticia, el daño ya estaba hecho.”<sup>270</sup>

Pero el periodista añade otros ejemplos del uso reciente de la telenovela por los políticos mexicanos, como

en 2006 cuando en "*La Fea Más Bella*", en uno de los diálogos los personajes comentan que ellos van a votar por Felipe Calderón o cuando el entramado narrativo sirve para justificar planes y acciones gubernamentales que van desde asuntos de seguridad pública ("*Llena de Amor*", 2010) hasta programas y acciones de gobierno ("*Pasión Morena*", 2009). Además para promocionar un estado en particular como lo fue Jalisco con la telenovela "*Las Tontas No Van al Cielo*" (2008) donde el Gobierno Estatal emanado del *PAN*, dio a la producción 30 millones de pesos.<sup>271</sup>

Por lo tanto, Luis cree ofensivo para la inteligencia que en México se diseñen políticas públicas que consistan en hacer creer que en realidad los problemas de un país pueden solucionarse a través de telenovelas, o de otros programas televisivos.

De esta forma resultará difícil que las telenovelas en el país desaparezcan ya que son también armas político-ideológicas. Pero por otro lado se ve con normalidad que los jóvenes huyan cada vez más hacia otros formatos o nuevos medios, por lo menos hasta el

---

<sup>270</sup> ARANDA, Luis Guillermo Hernández. 05/03/2012. Editorial: De Telenovelas. El Siglo de Torreón. Torreón Coah: Editora de la Laguna. Consultado en: <http://secure.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/715258.de-telenovela.html>, en abril 2012.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

próximo *remake* o en una buena adaptación de éxito que capte nuevamente la atención del público, como lo viene haciendo desde hace más de cincuenta años.<sup>272</sup>

No obstante, el alcance de la ficción serial mexicana en Estados Unidos es notable, pues México todavía es el gran proveedor de ficciones para las televisiones norteamericanas, "con venticinco en 2013, que representan un 55,6 por ciento del total de la producción de estreno en los EE. UU. Aunque en términos de números México ha mostrado una tendencia decreciente, desde los treinta y cuatro títulos del 2011 a los veinticuatro en el 2012 y veinticinco en el 2013" (PIÑÓN y CORNEJO, 2014: 328).

Para los investigadores de *Obitel*, que se dedican al análisis de la ficción en el mercado televisivo mexicano, el último año estuvo caracterizado por

el evento que marcó el contexto mediático y audiovisual mexicano en 2013 fue la aprobación de la Reforma en Telecomunicaciones, que, de manera sorpresiva, fue propuesta por el presidente Enrique Peña Nieto, el mismo que había sido tan señalado por el abierto favoritismo que tanto *Televisa* como *TV Azteca*, las principales televisoras del país, dieron a su campaña presidencial en 2012. (OROZCO, GÓMEZ, FRANCO y HERNANDEZ, 2014: 351)

Al año siguiente, los mismos investigadores concluyeron que la reforma realizada por el presidente Peña Nieto, apenas ha revalidado el aumento de ingreso de las dos grandes empresas televisivas del país y consolidado el imperio mediático que mantuvieron durante más de cincuenta años (OROZCO, GÓMEZ, FRANCO, CHARLOIS y HERNANDEZ, 2015: 350-351).

Sobre las ficciones seriales televisivas en México, los mismos autores afirman que

En 2014 se estrenaron 38 títulos (24 iberoamericanos y 14 nacionales), esto, respecto del año 2013, significa la disminución de 13 títulos. Lo más significativo es la dramática caída de la producción nacional, que solo estrenó 14 títulos, 20 menos que en 2013. Esta pérdida en la producción nacional provocó que las ficciones iberoamericanas incrementaran su presencia en la televisión mexicana, la cual ante la baja de producción recurrió a la emisión de telenovelas y series exitosas. Fueron 11 los reprises que se transmitieron en 2014 (OROZCO, GÓMEZ, FRANCO, CHARLOIS y HERNANDEZ, 2015: 357).

En resumen, aunque el número de producciones mexicanas haya caído en el último año, las empresas televisivas de México todavía siguen aumentando su lucro, sea por la

---

<sup>272</sup> Ibidem.

venta de ficciones al exterior, o por la reposición de antiguas telenovelas a coste cero pero muy lucrativas.

## **Parte III : La Telenovela en el Mundo Lusófono**



## **Capítulo 6 – La Telenovela en Brasil**

## 6.1- Los principios de la telenovela brasileña

En Brasil se inaugura la televisión el 18 de septiembre de 1950,<sup>273</sup> bajo el nombre de *PRF* estableciendo así el primer canal de televisión de Lengua portuguesa. Sin embargo, el país-continente que es Brasil no detenta, por poco, el título de creación de la primera cadena de televisión en América Latina, puesto que México ya había creado su televisión sólo diecinueve días antes<sup>274</sup> (OROZCO, 2002: 206), convirtiéndose en el sexto país del mundo en establecer el invento televisivo (FOX, 1989: 30).

Esto nos hace desmentir la afirmación de autores quienes sostienen que Brasil es el primer país en América Latina en obtener la televisión, como vimos anteriormente en el capítulo dedicado a la trayectoria de la telenovela mexicana y que debemos recordar en el capítulo dedicado a la telenovela brasileña (MATTELART & MATTELART, 1987: 17/ ALENCAR, 2004: 128/ MORAIS, 1994: 496/ PATERNOSTRO, 1999: 28).

Según César Bolaño la televisión brasileña surge en el país cuando se alcanza el auge de la industrialización, y culmina la instalación del capitalismo monopolista. El autor Inimá Simões indica que en este periodo la situación socioeconómica del país no era de las mejores para que se implantara la televisión. El autor declara que en “la actividad económica prevalecía el sector agrícola, con más de dos tercios viviendo en el campo (...) para que se tenga una idea, en 1956, existen apenas doscientos cincuenta mil televisores en todo el país”, casi todos ubicados en Río de Janeiro y São Paulo (SIMÕES, 2004: 19).

La televisión en Brasil adopta el sistema privado y comercial al modo norteamericano, donde la publicidad es la que sostiene la producción y además debe generar lucro. Hasta 1955 la televisión emite con carácter experimental, como pudimos ver también en las trayectorias de las televisiones que surgieron en los otros países, pero esta situación cambia de rumbo poco a poco al sustituir a la radio como principal fuente de comunicación frente a la población (BOLAÑO, 2004: 31-33).

---

<sup>273</sup> La TV Tupi de Río de Janeiro se inaugura en 1951, la TV Paulista en marzo de 1952, la TV Record en septiembre de 1953, la TV Rio en julio de 1955, la TV Itacolomi (MG) en noviembre de 1955, la TV Continental (RJ) en 1957, la TV Piratini (RS) en 1959. En la década de 1960 se da una verdadera explosión de canales siendo inaugurados por todo el país.

<sup>274</sup> Inaugurada el día 31 de agosto de 1950, la primera transmisión de un programa se da al día siguiente. Esta información puede ser comprobada también en la página web de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión de México. Consultado en: <http://www.cirt.com.mx/historiadelatv.html>, en diciembre 2011.

Los guiones de las producciones brasileñas de teleteatro en este periodo se basan en la literatura de los escritores de más renombre, sean internacionales o nacionales, como por ejemplo: Alexandre Dumas, Víctor Hugo, José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Federico García Lorca etc. Lo que se intenta con esto es elevar el teleteatro a un producto intelectual superior a la telenovela, aunque muchos profesionales expresaban su descontento cuando les ascendían para trabajar en una telenovela (ORTIZ, 2001: 74-75/ BORELLI, 1997: 170-171/ MATTELART & MATTELART: 1987/ ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 45).

La producción de los teleteatros no era adaptación exclusiva para la televisión; las compañías teatrales llevaban los espectáculos que estaban presentando en aquel momento y tenían todo el poder de decisión a la hora de elegir un texto, un actor, esto es, los teleteatros gozaban de total autonomía en relación a las emisoras. Correspondía solamente a ellas “montar los decorados, realizar los ensayos y propiciar los medios técnicos como la realización, el diseño de sonido y la iluminación, la elección del texto; la *mise en scène* y el trabajo de los actores eran asuntos exclusivos de las compañías teatrales” (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 43).

Sin embargo - y a pesar de las opiniones de muchos autores que dicen que la producción al cien por cien brasileña (entendiéndose como obra que no reproduce un guión extranjero) sólo empezaría a partir de 1963 o en los años 70 - a nuestro juicio existen desde el principio (ver anexo 2) producciones ambientadas en Brasil y además con temáticas nacionales, como es el caso de las telenovelas realizadas en la ciudad de Río de Janeiro (KLAGSBRUNN, 1997: 155).

Lo expresado más atrás desmiente la afirmación que posterga el nacimiento de la telenovela brasileña solamente a partir de los sesenta o setenta. Para que se tenga una idea de como se pueden encontrar afirmaciones equivocadas basta leer el libro “*Y Latinoamérica inventó la telenovela*” escrito por José Ignacio Cabrujas el cual cita que “Brasil comenzó a hacer telenovelas en los años 70, funcionando bajo el esquema de ‘productores de espacios’” (MATTELART y MATTELART, 1987: 14/ CABRUJAS, 2002: 180).

Contra lo que dice José Ignacio Cabrujas, se pueden hallar numerosas investigaciones donde explican claramente cómo eran las telenovelas brasileñas de la década de los cincuenta. Las telenovelas eran exhibidas en directo con una duración de veinte minutos, como fue el caso por ejemplo de “*Sua vida me pertence*”, novela exhibida



dos veces a la semana con un total de solamente quince capítulos. En contrapartida el teleteatro duraba dos horas o más, tiempo necesario para desarrollar una obra teatral en un escenario. Es muy interesante cómo los técnicos tenían la preocupación de adaptar el lenguaje teatral al televisivo, preocupándose constantemente para que hubiese una calidad fílmica menos teatral (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 43).

La verdad es que las telenovelas se basaban todavía en el sistema de producción radiofónico; hasta utilizaban a los profesionales de la radio, pero es interesante percibir en la trayectoria de la telenovela brasileña que la gran mayoría de los textos fueron adaptaciones de clásicos de la literatura mundial o de guiones latinoamericanos, con una única y gran diferencia: Brasil se distingue de los otros países de Latinoamérica al inspirarse en las películas de *Hollywood* y no en el modelo melodramático tradicional de los que muchos países latinoamericanos utilizaban y todavía utilizan, a la hora de narrar una telenovela, hasta la actualidad (BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 222/ TÁVOLA, 1996: 63).

Los guiones adaptados en Brasil durante la década de los cincuenta eran básicamente textos de éxito escritos por autores latinoamericanos, por ejemplo autores como: Alberto Migré, Abel Santa Cruz, Manuel Muñoz Rico, Félix Cagnet entre otros. Entre los brasileños se destacan José Castellar, J. Silvestre, Raimundo Lopes, Amaral Gurgel, Gilda de Abreu, Ivani Ribeiro y Oduvaldo Viana (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 54).

Siendo así percibimos que las telenovelas brasileñas en la primera década de existencia, utilizaban también guiones con narrativas nacionales, así como textos latinoamericanos, pero muchas veces las telenovelas eran también un plagio evidente de películas norteamericanas. Como ejemplo podemos citar el caso en que Renato Ortiz comenta que una vez un tal Mr. Pinn, administrador de la cuenta de *Colgate-Palmolive* en Brasil, obliga José y Heloísa Castellar a realizar una copia, o mejor sería decir un plagio, de una película de Betty Davis que el norteamericano acabara de ver en el cine (ORTIZ, 2001: 84). Daniel Filho, actor-director-productor, declara que en aquella época “era otro mundo: no había control de los derechos de autor y usábamos los textos sin dar satisfacción a nadie” (FILHO, 2001: 20).

Según la actriz Vida Alves, la protagonista de la telenovela “*Sua vida me pertence*”, “los autores de telenovelas eran contratados directamente por los patrocinadores” (ALVES, 2008: 213). La verdad que este método de creación y contratación ha sido el mismo

utilizado otrora en las radios, por eso “el surgimiento de la televisión no alteró sustancialmente el estilo de los anuncios” (ARRUDA, 2004: 130), lo que vemos es una misma metodología comercial a la hora de anunciar adaptando el modelo de la radio al nuevo medio de comunicación.

Así como en muchos países del mundo, Brasil no fue distinto al adoptar inicialmente el sistema de patrocinio, lo interesante es percibir que hubo dos formas distintas a la hora de producir los programas televisivos. La primera consistía en que los anunciantes compraban el programa producido previamente por la emisora, esto es, la emisora decidía lo que producía y el anunciante compraba la idea. La segunda forma de patrocinio se trataba de una financiación para que la emisora produjera lo que pedía el anunciante. Como en aquel entonces la televisión no tenía muchos medios para sostenerse ambas formas eran bienvenidas y gracias a ellas la televisión pudo desarrollarse (BOLANHO, 2004: 103).

La guionista Heloísa Castellar cuenta que la relación con el patrocinador muchas veces era difícil, ya que el anunciante en ocasiones interfería en la escritura del texto, para cambiar la narrativa, como por ejemplo el caso del anunciante portugués de perfumes:

Eran perfumes baratos...perfumes para...bueno, el dueño era portugués. El portugués se llamaba Figueiredo, y era un señor muy divertido. Entonces él hacía lo siguiente: una pesquisa personal. Hice la sinopsis de la telenovela y cuando yo estaba en 4º, 5º capítulo, él llegó a mi despacho y dijo: ‘Mira, yo estuve haciendo una pesquisa con las empleadas del hogar y llegué a la siguiente conclusión: la telenovela necesita una paralítica, ¿vale?’” (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 79).

Según el autor Sérgio Caparelli, los anunciantes de grandes empresas extranjeras también estuvieron desde el inicio financiando los programas de televisión (CAPARELLI, 1982: 13), luego no ha sido diferente de muchos países latinoamericanos a la hora de sostener la telenovela, pues “es interesante verificar que el modelo inicial de la telenovela brasileña fue introducido por *Colgate-Palmolive*” (RAMOS, 1986: 51).

En Brasil la agencia *Standard* era la responsable de la cuenta de *Colgate-Palmolive* que ya en 1941 encarga la primera radionovela. Con la creación del nuevo medio de comunicación el proceso de realización no ha sido distinto, luego otras empresas como *Gessy Lever* y *Procter & Gamble* encargan telenovelas a las agencias de publicidad, así

como estas buscan la contratación de actores y guionistas (KALISKOSKE, 2011: 187-188).

La presencia norteamericana en los medios brasileños se comprende desde el momento que el propio gobierno de Brasil financia la exhibición de las películas extranjeras en los cines de su territorio, causando dificultad en el fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional, con numerosos ejemplos de grandes estudios que vivieron básicamente en la década de los cincuenta, como *Vera Cruz* ó *Atlántida*, entre otros, y que por esa imposibilidad en competir con el cinema norteamericano nacería posteriormente el independiente cine nuevo a partir de los últimos años de la década de los cincuenta (FAUSTO, 2007: 604).

Además no sería muy raro sorprenderse que los norteamericanos hayan aconsejado en la compra de aparatos técnicos para la instalación de la televisión brasileña. Sandra Reimão explica que en el periodo de pos guerra “hubo una reordenación de la economía mundial que consolidó la hegemonía de los Estados Unidos, en detrimento, especialmente, de Reino Unido. Es en este nuevo escenario económico mundial dónde las televisiones comienzan a surgir en los países subdesarrollados” (REIMÃO, 2006: 24).

Por un lado Estados Unidos aparece como responsable en la imposibilidad de un sistema industrial cinematográfico nacional, pero por otro lado como el factor decisivo para el desarrollo de la industria televisiva brasileña. Renato Ortiz llega a relacionar la importancia que tuvo la producción radiofónica-televisiva del país a través de los profesionales de las agencias de publicidad, donde muchas eran norteamericanas, citando varios nombres de trabajadores que salieron de las agencias para escribir guiones de telenovelas, así como para dirigir la programación de los canales de televisión (ORTIZ, 2001: 85-86).

La parte técnica de los trabajadores fueron todos los profesionales que trabajaban en la radio, viviendo en una doble misión de trabajo durante muchos años en los dos medios. El guionista Manoel Carlos declara que “la televisión brasileña fue básicamente realizada por los profesionales de la radio, diferente de la televisión francesa, inglesa, italiana e incluso la norteamericana, que fueron realizadas por los profesionales del cine y del teatro” (ORTIZ, 2001: 87/ ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 44).

Además de estos profesionales, empieza poco a poco la creación de una industria televisiva, con la participación de grandes dramaturgos, productores, actores que desde el

primer teleteatro, con el título “*A Vida por um Fio*” exhibido por *TV Tupi* el día 29 de noviembre de 1950, originarían a partir de entonces un enfrentamiento por medio de críticas entre los profesionales periodísticos, lo que generó consecuentemente en la creación de un *star system* (ALVES, 2004: 107-108/ REIMÃO, 2006: 20).

La actriz Norma Blum declara que “en una misma semana nosotros hacíamos el ‘*Grande Teatro*’ (*Tupi*), o ‘*Teatro de Comédia*’ para enseguida hacer la telenovela después que terminara el ‘*Repórter Esso*’” (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 51). La telenovela era un producto a ser realizado de forma industrial y rápida, pues los actores recibían el guión en la víspera y solo ensayaban minutos antes de escenificar, en directo para todos los televidentes.

Es importante puntualizar que en aquella época el fenómeno de masas de la telenovela estaba en sus inicios, todos los profesionales eran contratados para llevar a cabo toda la programación, desde actuar hasta dirigir una telenovela. El televisor era un aparato caro y generó un fenómeno social que se llamó en la época como el fenómeno del “*tele vecino*”, en el cual quién adquiriese el aparato invitaba a sus vecinos para ver los programas en su casa. Esther Hamburger aclara que la televisión brasileña por más que haya sido inaugurada pocos años después que en Estados Unidos no tuvo la misma rapidez de expansión, ya que los norteamericanos en 1955 alcanzaban cerca de dos tercios de la población con aparatos de televisión en sus domicilios (HAMBURGER, 2005: 21).

Aunque fuera todavía un periodo elitista, la obra “*Sua vida me pertence*” provocó el primer gran impacto de discusión sobre la telenovela al anunciar el primer beso televisivo en los periódicos de los *Diários Associados*, perteneciente al “ciudadano Kane” brasileño Assis Chateaubriand. En la época el hecho acabó generando incluso protestas en algunos lectores y por supuesto una gran curiosidad en otros (TÁVOLA, 1996: 62).<sup>275</sup>

Al principio de la producción de televisión, la exportación de telenovelas consistía en su gran mayoría en el envío de un guión que volvía a producirse en el país de destino; en una segunda fase, el modelo pasó a ser la transmisión de un producto completo y acabado que muchas de las veces ni necesitaría doblaje. En los últimos años, se observa una vuelta al modelo inicial, esta vez no por motivos tecnológicos, sino culturales; como pudimos comprobar en el capítulo de la trayectoria mexicana, así como en la española.

---

<sup>275</sup> JUNIOR, Amilton Rosa. 05/2000. “50 ANOS DA TV: DO TELETEATRO À TELENÓVELA”. Revista Tela Viva. Nº 93. São Paulo: Editora Glasberg. Consultado en: <http://www.telaviva.com.br/revista/093/50anos.htm>, en abril 2008.

Lo que sí parece ser distinto es la cantidad de títulos de telenovelas brasileñas que se tiene documentado desde 1951 hasta 1963, ya que fueron exhibidas en las pantallas de televisión de este país un total de ciento sesenta y cinco telenovelas,<sup>276</sup> producidas por cinco canales distintos: *Tupi*, *Paulista*, *Record*, *Excelsior* y *Cultura*. La gran mayoría de estas telenovelas, para ser más exacto ciento una de ellas (ver anexo 2), fueron exhibidas por *TV Tupi*, televisión propiedad del conglomerado mediático de los *Diarios Asociados* presidido por Assis Chateaubriand (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 31, 38-39, 46-47).

El verdadero despegue de la televisión, sin embargo, ocurre durante los años del gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961), cuando el “*padre de Brasília*” “promueve una fuerte presión en las industrias, especialmente las de bienes de consumo duradero (muebles, electrodomésticos, automóviles etc.) y reanuda la expansión económica iniciada en los años 30” (LASAGNI y RICHERI, 1986: 15).

Por eso, como la industria de bienes de consumo estaba siendo presionada por el gobierno a producir más, automáticamente el mercado publicitario tendrá que anunciar para consecuentemente vender más. Luego el año 1956 es reconocido como el año en que los grandes anunciantes, principalmente multinacionales, empiezan a direccionar sus inversiones también para el medio televisivo. Pero es necesario aclarar que esto no ha sido solamente por motivos de orden económico o político, sino porque se nota que las técnicas de propaganda llegaron a Brasil mucho antes de las necesidades del mercado (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 41).

Artur da Távola describe este periodo como una etapa de incertezas, experimentaciones y aciertos. El autor reconoce que este periodo tuvo como gran productor y líder del género dramático televisivo a *TV Tupi*, tanto en São Paulo como en Río de Janeiro. Había en esta época una seria dificultad de carácter operacional. Como todo era realizado en directo, los actores, cuando se cambiaba el decorado, disponían de poco tiempo para cambiarse de ropa. José Castellar recuerda que “generalmente en esta época, las actrices entraban gordas y salían delgadas. Ponían una ropa por encima de la otra porque no les daba tiempo de cambiar el vestuario”. (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 34).

Añadiendo que el mercado televisivo dramático de aquel entonces no tenía capacidad alguna para sostener una producción televisiva en serie con una calidad técnica,

---

<sup>276</sup> Ver anexo 2.

dramatúrgica o estética. Luego el medio no sumaba las calidades básicas para ser atractivo hasta que realmente la producción de la telenovela fuera diaria, tal cual la conocemos en la actualidad (TÁVOLA, 1996: 61-62).

## 6.2 – La Industrialización de la Telenovela Brasileña

La década de los 60 fue un periodo en que hubo diversas novedades, pero el principal de ellos: el videotape. Acontecimientos que cambiaron totalmente el rumbo de la telenovela, la dictadura militar, la producción diaria, la ruptura definitiva con el modelo tradicional melodramático y el encuentro definitivo con narrativas más cercanas. Se percibe un avance en el lenguaje de la telenovela brasileña, ya que a partir de este período la calidad técnica, dramática y estética, empiezan a entrar en escena. Este será un periodo clave para la historia de la televisión brasileña, pues fue una etapa en que nuevas tecnologías, como el videotape citado anteriormente, así como el inicio de las transmisiones vía satélite implicaban rupturas con la radio, con el teatro o el cine.

El videotape cambió de forma representativa la historia de la televisión, podemos incluso hablar de un antes y un después del invento. Antes todo se hacía en directo, habían pocas escenas realizadas en exterior, en su mayoría eran guiones latinoamericanos. Durante este periodo desaparecerán poco a poco los guiones importados de toda Latinoamérica, así como las adaptaciones literarias, siendo finalmente la telenovela adaptada al mundo cotidiano de la sociedad brasileña con historias cada vez más realistas a través de un lenguaje coloquial (BOLAÑO, 2004: 106/ ORTIZ, 2001:144). Uno de los mejores indicios para reconocer que la telenovela brasileña se industrializa, fue cuando pasó a ser diaria, como la conocemos en la actualidad, y esto solamente ocurrió con la llegada del videotape.

Para muchos actores trabajar con el nuevo invento fue terrible, porque tuvieron que adaptarse a una nueva metodología de producción. Antes los actores actuaban de forma cronológica y en directo, pero con el videotape todos tenían que grabar de acuerdo con el orden programado por la producción para que el producto generase más rapidez y un coste cada vez menor, por eso para muchos actores de teatro resultaba difícil la total falta de cronología a la hora de grabar las escenas, pero tuvieron que adaptarse.

Muchos fueron los que despreciaban el nuevo invento, como por ejemplo el realizador Geraldo Vietri que declaró de forma pesimista ante los cambios traídos por el videotape: “aquí termina la televisión brasileña. En primer lugar el actor no necesita más talento para interpretar, puede ser fabricado (...) Hoy cualquier persona que consiga decir buenos días es una estrella” (ORTIZ, 2001: 100).

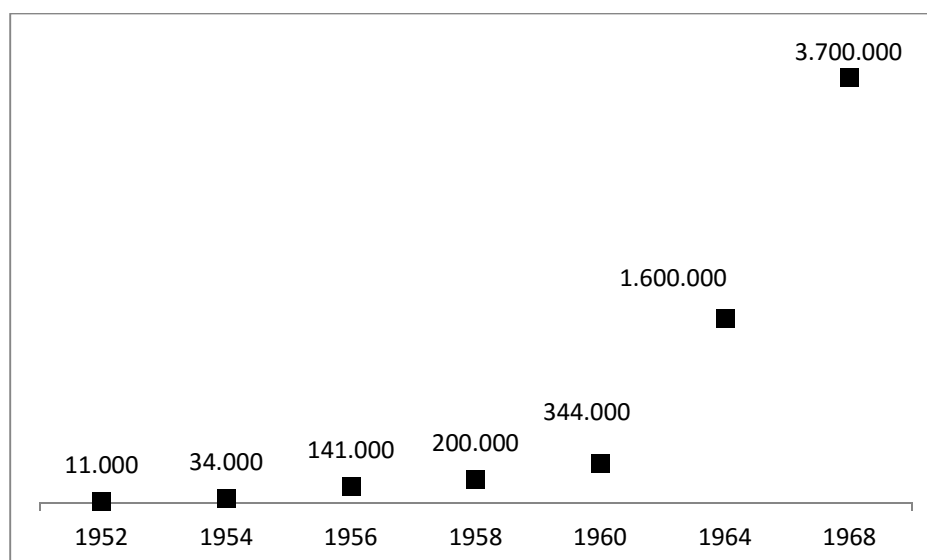
Lo que para algunos era el fin, para otros era el inicio de una nueva fase en la telenovela brasileña, “el videotape propició rapidez en la producción; agilizó la utilización de varios decorados y de escenas exteriores; además de la infinita posibilidad de corregir errores, repetir y aun seleccionar las mejores escenas de forma similar al montaje cinematográfico” (FERNANDES, 1997: 36).

Como si no bastara la gran novedad del videotape, otro hecho importante ocurre cambiando radicalmente la trayectoria de la telenovela en Brasil: la apertura de varias otras emisoras de televisión: *Excelsior*, *Globo*, *TV Cultura*, así como finalmente una televisión pública en el país. Luego *Tupi* y *Record* tuvieron que repartir el mercado televisivo con otras emisoras, que además lucharían por la audiencia a través de la telenovela.

*TV Excelsior* fue un canal de televisión creado el año 1960 que representó una renovación en la televisión y también en la trayectoria de la telenovela brasileña. La visión empresarial de la emisora era algo que no se daba en las demás televisiones, como por ejemplo, la programación pasó a obedecer los horarios; supo hacer *marketing* creando el slogan “*Yo también estoy en el 9*”; ofreció sueldos más elevados para su elenco artístico y técnico; invirtió en la producción de telenovelas creando departamentos y sectores específicos de vestuario y decorados, etc. Finalmente, a través de la política administrativa de *TV Excelsior* surgió en la televisión brasileña una mentalidad profesional que generó un rompimiento con el tipo de producción artesanal en vigor hasta este momento (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 54).

#### **Tabla 27 - Evolución del Número de Televisores en Brasil 1951 - 1968**





Fuente: COMUNICAÇÕES, Magia. Tudo sobre TV. São Paulo: Magia Comunicações. Consultado en: [www.tudosobretv.com.br](http://www.tudosobretv.com.br), en agosto de 2011.

Una de las grandes diferencias entre Excelsior y los otros canales existentes era que la empresa creada por Simonsen invertía. La primera telenovela diaria brasileña tuvo una modestísima audiencia el día 22 de julio de 1963. La primera producción fue una adaptación del guion argentino escrito por Alberto Migré, “0597 da Ocupado”, llamándose “2-5499 Ocupado” en la adaptación brasileña, que fue realizada por Dulce Santucci.<sup>277</sup> Al principio la producción era de cincuenta capítulos, tres veces por semana; pero *TV Excelsior* comprendió que solamente podría ganar la audiencia haciéndola diaria; todo esto bajo el patrocinio de la empresa *Colgate-Palmolive* (FERNANDES, 1997: 35-39/ REIMÃO, 2006: 34).

*Excelsior* decidió trasladar las telenovelas al horario de mayor audiencia, el *prime-time*, atrayendo de forma abrumadora al público de la época y elevando a la telenovela como producto clave en la guerra por la audiencia. A continuación, las otras emisoras, hasta entonces reticentes a producir telenovelas, se vieron obligadas a hacerlo, generando una competencia que hizo que las emisoras aumentasen estratégicamente el número de telenovelas. Durante este período algunas emisoras pasaron a transmitir hasta cuatro telenovelas diarias (MATTELART y MATTELART, 1987: 15).

Al año siguiente de la primera telenovela diaria en 1963, hubo una creciente popularización de la misma, así como un aumento vertiginoso en la venta de aparatos. La

<sup>277</sup> TV Record también produjo “2-5499 Ocupado”, pero bajo el título de “Louca Paixão”, un remake realizado en 1999.

telenovela brasileña conoció el éxito que le convertiría en un verdadero fenómeno de masas gracias a “*O Direito de Nascer*” del cubano Félix Caignet.

El público veía la telenovela el día 31 de marzo, mientras los militares derribaron a Jango del poder, asumido por el mariscal Humberto de Alencar Castello Branco el día 15 de abril de 1964. Es en este periodo cuando la telenovela pasa a ser vista como la gran estrella de la programación, y eso es posible por el importante aumento del número de televisores.<sup>278</sup>

La telenovela fue exhibida en São Paulo por *TV Tupi*, y en Río de Janeiro por *TV Rio*, sin que los censores se preocupasen de controlarla, ya que marginalizó totalmente a los problemas políticos y económicos del país (ALENCAR, 2004: 17-18/ FERNANDES, 1997: 50).

El gran éxito de “*O Direito de Nascer*” puede ser explicado también por la participación de actores negros, lo que permitió una mejor identificación de la población junto a la historia y que además es el primer indicio de adecuar la telenovela con la realidad racial del país (CAPARELLI, 1982: 139).

Esta telenovela movilizó la atención del país durante los años 1964-65 y tuvo una gran importancia por su contribución a su sostenimiento económico, ya que fue exclusivamente patrocinada por una marca de cosméticos, cuyo representante era José Bonifácio Sobrinho, más conocido como Boni, quien, años después, pasaría a ser superintendente de operaciones en *TV Globo*.

El día 26 de abril de 1965 se inaugura la *TV Globo* en Río de Janeiro y al año siguiente en la ciudad de São Paulo. La creación de *TV Globo* provocó un auténtico escándalo, debido a que participaba en su capital el grupo norteamericano *Time/Life*, lo que prohibía terminantemente la Constitución brasileña de la época (BOLAÑO, 2004: 111/ CAPARELLI, 1982: 26-27).

El contrato con el grupo norteamericano permaneció en vigor desde el 24 de julio de 1962 hasta 1969, cuando, bajo la presión de los otros medios de comunicación, *Globo* recompra a plazos la participación del grupo *Time/Life*, hasta finalmente saldar la deuda en el año 1975 (MELO, 1988, 15). En la comisión parlamentaria instaurada para investigar la asociación de *Globo* con el grupo norteamericano, Roberto Marinho dijo lo siguiente:

---

<sup>278</sup>Para poder hacerse una idea de este fenómeno, en 1965, Brasil tenía 1,99 millones de aparatos de televisión, mientras que en 1970 esta cifra superó los 10,2 millones. En sólo 5 años, el número de televisores en el país se multiplicó un poco más de cinco veces (ALENCAR, 2004: 60).

Las estaciones brasileñas mucho tenían que ganar si hiciesen contratos semejantes a lo que hicimos con *Time/Life*, porque así elevarían bastante el nivel técnico y operacional de la televisión brasileña. La asistencia técnica de *Time/Life* auxilió principalmente a la hora de elegir los aparatos más apropiados, las antenas más modernas, de una manera que podamos tener la mejor imagen comparando con las estaciones ubicadas en Río de Janeiro” (ORTIZ, BORELLI, y RAMOS, 1989: 82).

La creación de TV *Globo* está íntimamente relacionada con el golpe militar de 1964, golpe que mediante la utilización de la fuerza militar tenía como objetivo frenar los movimientos nacionalistas, con el fin de garantizar la entrada de capital de los grupos internacionales en el país, así como seguridad de lo que fue invertido anteriormente.<sup>279</sup> Las directrices económicas del gobierno de Castelo Branco (así como los gobiernos siguientes) incrementan la elaboración de un plan estratégico de integración nacional con la implantación de una empresa pública para montar el servicio posibilitando una *Red Nacional de Microondas* a través del sistema de transmisión vía satélite, como también en la creación de condiciones y estímulos a la entrada de capital y tecnología extranjera. Algo parecido ocurrió en casi toda Latinoamérica, y muchas de las televisiones firmaron contratos con empresas norteamericanas, como *Time/Life*, *ABC*, *NBC* o *CBS* (FOX, 1997: 8),

Según Edgard Rebouças “los norteamericanos salieron del negocio con pérdidas, de la misma forma que también salieron de las operaciones que habían intentado implantar en Venezuela, Perú y Argentina”. El autor añade que en el “caso de que la red *Time/Life* hubiera salido bien en Sudamérica, esta podría ser el primer puente de inter-relación con los tres países vecinos más grandes de América Latina” (REBOUÇAS, 2005: 158-159).

Además, la creación de *Globo* el año 1965 y posteriormente en 1967 de *Bandeirantes*, considerados hitos en la trayectoria de la televisión brasileña, tanto como de la telenovela, ya que hubo una ruptura fundamental con la dinámica de competitividad anterior. Cuando *Globo* llega a los hogares brasileños, *Tupi* empieza a sufrir una caída en la audiencia, los militares cierran *Excelsior* acabando con un posible competidor.

---

<sup>279</sup> SANTOS, Sergio Denicoli dos. 2005. “A TV Globo e os fluxos de comunicação”. Lisboa: Bocc. Consultado en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/denicoli-sergio-tv-globo-fluxos-comunicacao.pdf>, en abril 2009.

Lógicamente, *Globo*, que había firmado un contrato con *Time/Life*, produjo también telenovelas provenientes de Miami a través del método de producción norteamericano. Desde su inauguración, *Globo* elige como responsable del género a la cubana Gloria Magadan.

Gloria llega a Brasil como coordinadora del departamento internacional de las telenovelas de *Colgate-Palmolive*, y posteriormente sería contratada por *Globo* para que escribiera y coordinara todo el departamento de telenovelas de la emisora. La autora se inspiraba básicamente en los guiones latinoamericanos, por lo cual todas las historias eran muy alejadas de la realidad brasileña, y se ambientaban en escenarios muy lejanos del cotidiano brasileño como desiertos árabes o la Venecia de los años 1500 (FERNANDES, 1997: 129-131/ ALENCAR, 2005: 6).

Otra innovación de TV *Excelsior* ocurrió con la telenovela “*A Moça que Veio de Longe*”. La sorpresa vino al alargar la historia original, puesto que la telenovela era un gran éxito entre la audiencia brasileña. Todavía hasta aquel momento nunca se había realizado algo de este tipo. Luego la guionista Ivani Ribeiro, responsable de la adaptación del guión original argentino de Abel Santa Cruz, tuvo que abandonar el guión en castellano y comenzar la tarea de alargar el texto con libre arbitrio sin frustrar la audiencia que seguía atentamente la historia que empezó siendo una adaptación y que finalizó con un guión original mucho más largo que el guión argentino (FERNANDES, 1997: 37).

Por otro lado la telenovela era también dedicada a la literatura y podemos citar, a modo de ejemplo, la producción realizada por TV *Bandeirantes*, de reciente inauguración, en que su primera telenovela, “*Os Miseráveis*”, fue una adaptación del famoso texto del escritor Víctor Hugo y que sale a la luz el 15 de mayo de 1967.

Esta telenovela fue exhibida una semana después de la inauguración del canal e innovaba en el mundo de la telenovela brasileña, al modificar los patrones de la época en cuanto a la duración de cada capítulo. *Bandeirantes* estaba dividida en capítulos de 45 minutos de duración, en vez de los quince a treinta minutos de las otras telenovelas de la época. Inmediatamente, todas las cadenas de televisión asumen los cuarenta y cinco minutos como modelo para el tiempo de duración de un capítulo, duración esta que permanece hasta hoy (ALENCAR, 2004: 22)

Sin embargo, TV *Excelsior*, una televisión que contribuyó de forma importante al desarrollo de la telenovela brasileña, no permanecería mucho tiempo en antena, debido a

que, como consecuencia del golpe militar de 1964, su dueño Mario Wallace Simonsen viera los negocios de la empresa boicoteados por el mero hecho de luchar por la democracia y la libertad de expresión. Coincidentemente fue justamente a través de las producciones de TV *Excelsior* que las telenovelas se acercaron a la cultura brasileña, alejándose poco a poco del melodrama latinoamericano (SODRÉ, 1981: 110).

*TV Excelsior* luchó de todas las formas posibles para sobrevivir en medio de un país que iniciaría a continuación una etapa de gran represión política. A pesar de todos estos problemas, *Excelsior* marcará para siempre la historia de la telenovela brasileña, pues la cadena tenía estrategias más adecuadas para la producción televisiva a un ritmo industrializado, y en consecuencia construyeron la primera ciudad escenográfica de la televisión brasileña en 1966, para que pudieran grabar la telenovela “*Redenção*” (FERNANDES, 1997: 81)

Además de esta innovación al crear una ciudad escenográfica, “*Redenção*” conoció tanto éxito entre los brasileños que la trama fue alargada hasta totalizar quinientos noventa y seis capítulos, un fenómeno inédito hasta la época en la televisión brasileña, ya que nunca hubo una telenovela tan larga en antena (16 de mayo de 1966 hasta 2 de mayo de 1968). El poder del público ya era tan fuerte que cuando el autor de la telenovela Raimundo Lopes mató a uno de los protagonistas, tuvo que resucitarlo inmediatamente por exigencia del público. Para salir del paso, el guionista tuvo que explicar que el médico de la novela había realizado el primer trasplante de corazón de la historia de la telenovela, por lo cual había resucitado así el protagonista tan querido por el público.<sup>280</sup>

La telenovela “*Redenção*” terminó pocos meses antes de que se instaurara el nefasto decreto *AI-5* en 1968. El *AI-5* fue un Acto Institucional del gobierno militar que censuró a muchas de las telenovelas brasileñas. A pesar del gran éxito de público que tenía *Excelsior*, seis años después del golpe militar de 1964, dejaría de emitir sus telenovelas a todo el país debido al cierre definitivo del canal en 1970. La estrategia de los militares fue la de presionar a los anunciantes, para que el grupo de la familia Simonsen perdiera casi todos sus apoyos financieros, y así conseguir cerrar el medio de comunicación que más clamaba por libertad y democracia (ALENCAR, 2004: 23-25).<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> NPTN. História da telenovela: Década de 60. São Paulo: ECA-USP. Consultado en: [http://www.eca.usp.br/nptn/telenovela\\_historia.php](http://www.eca.usp.br/nptn/telenovela_historia.php), en abril 2008.

<sup>281</sup> SIMONSEN, Wallinho. 2008. “Banco de dados: História das Emissoras: TV Excelsior.” São Paulo: Pró-TV. Consultado en: <http://www.museudatv.com.br/historiadasemissoras/tvexcelsior.htm>, em abril 2012.

TV *Record* no pudo sumarse al negocio, porque en 1966 sufrió un incendio, que destruyó el proyecto de empezar la producción de telenovelas,<sup>282</sup> *Globo* también sufrió un incendio en 1969. Pero en este caso no se vió tan afectada la producción de telenovelas pues además de recibir la indemnización del seguro, trasladó toda la producción ficcional a Río de Janeiro. Debido al incendio de sus estudios en 1969, *Bandeirantes* pasará a producir telenovelas de forma más irregular (ALENCAR, 2004: 22).<sup>283</sup>

Esta época de la telenovela brasileña está marcada en su gran mayoría por la repetición de fórmulas que ya habían cosechado grandes éxitos en el resto de América Latina. A estas alturas, el género continúa siendo una mezcla de radio y teatro, sin que se haya desarrollado todavía un lenguaje televisivo propiamente dicho. Quizás los dramas de origen argentino-cubanos no acabaran de enganchar a los telespectadores y se apreció una mayor aproximación cuando las producciones de la TV *Excelsior* pasaron a exhibir temáticas retratadas en el cotidiano brasileño o fuerte identidad con la historia.

Las dos únicas telenovelas de *Tupi* que pudieron hacer frente a las de *Globo* fueron “*Antonio María*” y “*Beto Rockefeller*”, exhibida en 1968. El título revolucionó el género al acercarse a la realidad social brasileña, con un lenguaje más coloquial, una temática más moderna, y la gran novedad de tener a un antihéroe como personaje principal. Ismael Fernandes, gran historiador e investigador de la telenovela brasileña, relata:

el principal cambio que introdujo “*Beto Rockefeller*” y que con el tiempo constituiría un modelo para el futuro, reside en los diálogos y en el desarrollo más libre de la historia. Las frases hechas y grandilocuentes que por entonces caracterizaban el lenguaje dieron paso a expresiones más acordes con la Lengua hablada, con nuestro modo de expresarnos. El trabajo de los actores, dirigidos por Lima Duarte corroboraba esta nueva actitud: eran más desenvueltos, más libres, se comportaban de acuerdo con las emociones de los personajes, evitaban las poses rígidas. La integración texto-imagen resultaba perfecta” (FERNANDES, 1997: 106).

Además con “*Beto Rockefeller*” aumenta de forma considerable el número de capítulos exhibidos por una telenovela. Si antes las novelas tenían una duración de unos

---

<sup>282</sup> SAMPAIO, Adriano de Oliveira. 2010. Um novo cenário na TV aberta brasileira - Como a Record vem conseguindo se (re)configurar em relação à Globo? VII ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador: Facom/UFBa. Pagina 7. Consultado en: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24948.pdf>, en abril 2012.

<sup>283</sup> BAND. 2008. “História Rede Bandeirantes de Televisão: a realização de um sonho.” São Paulo: Grupo Bandeirantes. Consultado en: <http://www.band.com.br/grupo/historia.asp>, en abril 2010.

meses, debido al éxito cosechado, esta novela se extendió por poco más de un año en antena. Otro gran logro es que “*Beto Rockfeller*” es la primera telenovela brasileña que será exportada, en 1968 (BRITTOS, 2005: 135).<sup>284</sup> La verdad es que a partir de la década de 60, *TV Tupi* se desprende cada vez más del hegemónico modelo melodramático con títulos que desde 1966 ya indicaban el camino para un modelo más realista (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 77).

En 1968 se inaugura la *Embratel*, empresa pública en la cual se inicia la *Red Nacional de Microondas* y el sistema de transmisión vía satélite, a partir de este momento la guerra de la telenovela será por la conquista de todo el territorio nacional (BOLAÑO, 2004: 125). La competencia se hace más dura justamente cuando *Globo* percibe cómo debería atraer grandes audiencias a sus telenovelas después de ver los éxitos de *Excelsior* y *Tupi*.

La dirección de la empresa percibe a través del éxito cosechado por “*Beto Rockfeller*” que su fracaso se debía principalmente al alejamiento cultural de las historias hacia el público, “los príncipes y condes ceden lugar a los industriales, hombres de negocio y miembros de profesiones autónomas. Lo mismo pudo ser comprobado en la década de los 40 con la radionovela. Los textos latinoamericanos tenían que aclimatarse al gusto del público brasileño” (KALIKOSKE, 2011: 189).

Según las palabras de Ismael Fernandes “El extemporáneo reinado de Gloria Magadan, en su permanente insistencia con el mal gusto, terminó por fin con la implantación de una nueva fórmula desde tierras paulistas. La verdad, los hombres que dictaminaban órdenes en la emisora *Globo* se sentían cansados de la interminable secuencia de dramas (...) era necesario mudar” (FERNANDES, 1997: 129).

Además en 1968 se inauguraría la *Embratel*, la prestadora de servicio público en la cual se inicia la *Red Nacional de Microondas* y del sistema de transmisión vía satélite. *Globo* ya se había preparado comprando la tecnología necesaria. A partir de este momento la guerra de la telenovela será por la conquista de todo el territorio nacional y *Globo* salió antes que *Tupi*, *Bandeirantes*, *Record* (BOLAÑO, 2004: 125).

Por eso había que realizar un gran cambio en el departamento de telenovelas, y no quedaba duda alguna que habría que sustituir a la cubana Gloria Magadan. Las ocho telenovelas bajo su autoría fueron un gran fracaso, luego Janete Clair que era una de las

---

<sup>284</sup> SANTOS, Sergio Denicoli dos. Op. Cit.

colaboradoras de Gloria Magadan, pasa a ser la responsable del departamento de telenovelas de todas las producciones de la emisora (BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 225).

La guionista empieza a trabajar en *Globo* a partir de 1969 con “*Véu de Noiva*”, y se observó un verdadero cambio radical en el número de televidentes. Esta última fue bastante importante para la historia de la telenovela brasileña por varios motivos. Uno de ellos, por ejemplo, es que por primera vez, *Globo* vendió un guión a México, realizando así su primera venta internacional;<sup>285</sup> por otra parte, “*Véu de Noiva*” fue la primera telenovela cuya banda sonora se puso a la venta por *Som Livre* (la discográfica de *Globo*) con temas especialmente grabados que formaban parte de la producción (GLOBO, 2003: 20).

Janete Clair fue sin ninguna duda una de las más importantes escritoras de telenovelas de todos los tiempos en Brasil. La guionista estaba casada con otro gran escritor y también guionista de telenovelas, Dias Gomes, y su trabajo revolucionó la telenovela brasileña a través de las temáticas modernas y dinámicas. Mezclaba los protagonistas de una u otra telenovela, por ejemplo cuando uno de los personajes de “*Véu de Noiva*” visita un médico introducido en otra telenovela “*Verão Vermelho*”. Lo más increíble de la historia de Janete Clair es que en 2005 después de su muerte, se encontró entre su archivo el guión de una telenovela anterior a “*Beto Rockfeller*” que ya retrataba temáticas modernas adaptadas al cotidiano brasileño. Este guión se llamaba “*Estrada do Pecado*” y hubiera podido cambiar toda la historia de la telenovela brasileña.<sup>286</sup>

Pero “*Véu de Noiva*” fue verdaderamente crucial en la trayectoria de la telenovela brasileña pues utilizó con frecuencia las escenas en exterior, un lenguaje corto y coloquial. Las imágenes exploraban las bellezas naturales de Río de Janeiro y los sitios de moda en la época. Personajes de ficción que se mezclaban con personas famosas, como por ejemplo la aparición de Vinicius de Moraes. La telenovela fue divulgada de la siguiente forma: “En ‘*Véu de Noiva*’ todo ocurre como en la vida real. La telenovela-verdad”. El *slogan* demuestra claramente cómo estaba siendo implantado el proyecto de modernización de la telenovela en *Globo*. En este periodo, el número de capítulos aumenta y se estabiliza alrededor de ciento cincuenta episodios. *Globo*, como quería ganar a *Tupi* y conquistar de

---

<sup>285</sup> SANTOS, Sergio Denicoli dos. Op. Cit.

<sup>286</sup> MATTOS, Laura. 10/08/2005. “‘Estrada do Pecado’ poderá mudar rumo do estudo na TV”. São Paulo: Folha de São Paulo. Consultado en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52581.shtml>, em abril de 2008.



una vez el mercado, contrata a los mejores profesionales, ya reconocidos y de gran prestigio artístico. Como autores: Dias Gomes y Emiliano Queiroz; como realizadores, Sérgio Britto, Fábio Sabag y Ziembinsky. Además de estos, *Globo* también contrata a profesionales que habían cosechado grandes éxitos en otras emisoras, como autores, Janete Clair, José y Heloísa Castellar; como realizadores, Regis Cardoso, Libero Miguel y Henrique Martins (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 125).

### 6.3 – La Modernización de la Telenovela Brasileña

Es durante la década de los 70 cuando *Globo* cambia la forma de programación y la temática de sus telenovelas. A partir de esta época, *Globo* organiza la parrilla de la programación con los horarios de telenovelas tal como se conocen en la actualidad. La primera comienza a las 18h y es reservada a las telenovelas de época, a continuación a las 18'45h se emite el telediario local; a las 19'15h, es el turno de una telenovela de comedia; a las 20h el telediario nacional; y por fin a las 21h (aunque muchos la llamen novela de las 20h), una telenovela con temática más adulta y moderna, la telenovela que hasta el final de la década de los 70 se emitía a las 22h habiendo desaparecido en la actualidad. Las temáticas de las telenovelas evolucionaron de forma espectacular: en particular se trabajó en limitar su carácter extremadamente melodramático, con el fin de poder interesar también al público masculino. Bajo esta fórmula nacieron muchas telenovelas de gran éxito como “*Bandeira 2*”, “*Uma Rosa com Amor*”, “*Selva de Pedra*” y “*Irmãos Coragem*.” (ALENCAR, 2004: 60). El éxito impresionante cosechado por “*Irmãos Coragem*” permite a *Globo* en 1972 vender esta telenovela a una televisión local de Nueva York que buscaba una historia latina que pudiera dirigirse al público puertorriqueño de la ciudad (BRITTOS, 2005: 135).

Pero *Globo* no ha cosechado éxitos solamente con estas telenovelas, fueron varios los títulos de gran audiencia: “*O Astro*” (1977) de Janete Clair; “*Anjo Mau*” (1976) de Cassiano Gabus Mendes; “*O Casarão*” de Lauro César Muniz; “*A Escrava Isaura*” (1976) y “*Dancin’ Days*” (1978) de Gilberto Braga, entre otras, reforzaron la consolidación de *Globo* durante todos estos años como la más grande emisora del país (BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 227)

Este periodo está marcado por una guerra entre *Tupi* y *Globo* por alcanzar un número más grande de afiliadas y con eso mejorar la cobertura nacional. Esta guerra representa un alcance más grande de público y consecuentemente un lucro más elevado, ya que una televisión al tener un alcance de amplitud nacional puede vender anuncios a un precio más caro. Para que se pueda tener una idea más clara de como *Globo* alcanzó su objetivo basta saber que en 1972 tenía cinco estaciones, entre 1975-1978 *Tupi* pierde cinco afiliadas, tres de ellas para *Globo*, en 1980 *Globo* ya contabilizaba 36 afiliadas. En esta disputa ha sido fundamental la postura empresarial de las dos empresas. En cuanto a *Globo* tenía una organización centralizada, *Tupi* reflejaba problemas en su conglomerado

mediático y además con una enorme lentitud organizativa, lo que le impidió reciclar todo su aparato técnico, y no pudo garantizar una programación fija y de alta calidad (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 84).

No olvidemos que este período de la telenovela brasileña fue uno de los más censurados de todos los tiempos y podemos, a modo de ejemplo, analizar el caso de la novela “*Roque Santeiro*” de Dias Gomes escrita en 1975. En el libro “*El Carnaval de las Imágenes: la ficción brasileña*”, Armand y Michèle Mattelart describen como muchos guionistas y artistas de izquierda, a pesar de tener el apoyo de una televisión íntimamente relacionada con los militares de derecha, se enfrentaban a los problemas de la censura (MATTELART y MATTELART, 1987: 34).

El rechazo de “*Roque Santeiro*” provocó una gran pérdida de dinero a *Globo*, que ya había grabado los treinta primeros capítulos de la telenovela, y es en la biografía de Roberto Marinho donde se puede aclarar definitivamente el motivo por el cual la censura negara tan rotundamente y repetidas veces cualquier texto que viniera del autor Dias Gomes: no se aceptaba ninguna obra de un guionista comunista. Tanto es así que Roberto Marinho trató de enviar a los censores obras de otros autores tales como Érico Veríssimo y José Lins do Rego, ambos de izquierda, sencillamente con el objetivo de verificar si realmente tal era el criterio del gobierno ante las obras, hasta comprobar que efectivamente era el caso. Sólo una década después, la censura fue abolida: con lo que “*Roque Santeiro*” pudo finalmente ser exhibida y conoció un gran éxito en todo Brasil y en otros muchos países del mundo donde fue exhibida (BIAL, 2004: 242-244).

Además del rechazo de toda y cualquier telenovela escrita por autores de izquierdas, el gobierno militar empezaba también a preocuparse con el nivel de calidad de los programas. Por eso, en 1971, *Globo* y *Tupi* firmaron un protocolo de autocensura donde se prohibía “presentar en cualquier programa a deficientes físicos, mentales o morales; personas que sirvan para explorar las sectas religiosas o incitar la superstición; bien como falsos médicos, curanderos o cualquier tipo de charlatanismo; comentar de forma sensacionalista o despreciativa etc.” (ORTIZ, BORELLI y RAMOS, 1989: 86/ RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 118).

Ha sido justamente el protocolo de autocensura que derivó a partir de 1973 el famoso aplazamiento de “*Padrão Globo de Qualidade*”. La prensa de la época lo inventó al comprobar un notorio cambio en la programación, como por ejemplo: orden, control, planeamiento, buen gusto y armonía burguesa. El videotape fue enormemente utilizado

puesto que podrían pasar por un control interno más riguroso, abandonando las emisiones en directo cada vez más, porque el directo resultaba problemático, con demasiada improvisación, informalidad y acontecimientos inesperados (RIBEIRO, SACRAMENTO y ROXO, 2010: 119).

Es notorio que la exportación sólo empieza cuando la telenovela brasileña produce textos nacionales que se alejan de la estructura arcaica realizada en las décadas anteriores, donde la gran mayoría eran adaptaciones de guiones latinoamericanos. En efecto, no tendría ningún sentido exportar una telenovela que ha sido importada de otro país (ALENCAR, 2005: 6). La exportación del producto audiovisual brasileño empieza muy tímidamente en 1968 con “*Beto Rockfeller*” producida por *TV Tupi*, en 1969 con *Globo* vendiendo los derechos de la telenovela “*Vêu de Noiva*” y en 1972 con el envío de “*Irmãos Coragem*” a Estados Unidos, como hemos visto anteriormente.

En Europa, la venta de telenovela brasileña empieza en Portugal, pero con anterioridad, Brasil ya había empezado su trayectoria de exportación con sus vecinos de América Latina. México fue el primer país en adquirir una producción brasileña en el año 1975. *Televisa* compró en aquel año “*O Bem-Amado*”, una producción del año 1973, la cual originalmente constaba de ciento setenta y ocho capítulos. Para su exhibición en México tuvo que ser editada nuevamente para componer doscientos veintitrés capítulos, ya que en México la duración de un capítulo era inferior al tiempo habitual en el mercado brasileño (GLOBO, 2003: 40).

Después de comprobar que las telenovelas pueden ser exportadas a otros países, *Globo* entiende que este negocio puede generar un incremento estupendo de los beneficios de la empresa, y crea entonces en 1976<sup>287</sup> el *Departamento de Negocios Internacionales* (DNI) que está compuesto por seis áreas distintas dedicadas a la venta de telenovelas al exterior, son ellos: Ventas Internacionales, Distribución Internacional, Dirección Artística y Posproducción Internacional, Marketing Internacional, Desarrollo de Negocios y por último el sector de Operaciones Comerciales (BRITTOS, 2005: 139-140). Es necesario resaltar que el audiovisual brasileño no estuvo presente únicamente en Portugal, sino que su trayectoria es amplia y quizás por eso sea muy difícil registrar con precisión su andadura por todo el mundo. Pero es de gran importancia estudiar los primeros pasos y algunos hechos que facilitaron el conocimiento del audiovisual brasileño en el mundo.

---

<sup>287</sup> SANTOS, Sergio Denicoli dos. Op. Cit.

La década de 1970 será conocida por la pérdida de notoriedad de los seriados norteamericanos en el *prime time*. Con la creciente realización de telenovelas nacionales y la consolidación del género ficcional en los años 1970, la telenovela se torna un producto fundamental en la programación y aparentemente sin ningún competidor.

La posibilidad de exportación y la necesidad de ingresar en el mercado internacional estimulan un modelo de producción desde 1976 (BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 223). Un hecho memorable es cuando en 1977 *Globo* ocupa el *ranking* de la 9ª posición como exportadora mundial de programas de televisión, específicamente por la venta de programas de dramaturgia, esto es: telenovelas. (HAMBURGER, 1999: 96).

Como si no bastara el complicado estado de TV *Tupi* frente a la competencia y a la división del mercado publicitario, en 1978 la emisora sufre un incendio que dañará aun más la situación, ya que el fuego se llevó los nuevos equipamientos que habrían permitido su modernización.

## 6.4 - La Exportación de la Telenovela Brasileña

*Globo* en la década de los 80, solamente perdía en la exportación mundial de telenovelas para *Televisa*. Así como varias empresas televisivas en todo el mundo, Brasil ya estaba comercializando la venta de sus telenovelas de forma constante. Pero la información más importante está de verdad en el mercado interno de la televisión brasileña.

El primer canal de televisión brasileño llegaba a su fin el día 16 de julio de 1980. *Tupi* de Assis Chateaubriand tiene que cerrar los transmisores y dejar de emitir por la negativa del gobierno de João Baptista Figueiredo en renovar la concesión, ya que Chateaubriand estaba endeudado. Primero cerró la estación de São Paulo, después las de Belo Horizonte, Belém, Porto Alegre, Fortaleza, Recife, y Rio de Janeiro en último lugar. *Tupi* desaparece poco antes de cumplir los 30 años de existencia, dejando la huella de haber realizado la primera telenovela brasileña, y haber sido participe en la competición por la audiencia en las telenovelas diarias brasileñas (CRUZ, 2008: 40-41).

La impresión de que un ciclo se cierra es notoria, toda la historia de *Tupi*, a partir de aquí, al percibir que el modelo de realizar y administrar una televisión ha cambiado. Roberto Marinho de *Globo*, Simonsen de *Excelsior* y Saad de *Bandeirantes*, son empresarios, hombres de negocio, no como Chateaubriand, un magnate sin noción de los negocios corporativos.

En el mismo año el gobierno anuncia que será abierta una concurrencia para explotar no solamente una, sino dos redes. Luego salieron a la venta los siete canales pertenecientes a *TV Tupi* y dos que eran de la extinta *Excelsior* y *Continental* cerradas durante el periodo militar. Se presentaron al proceso el *Grupo Abril*, Adolfo Bloch, Silvio Santos y el *Jornal do Brasil*.

Al final del proceso de venta de los dos canales que serían concedidos, los grupos favorecidos fueron *SBT* y *Manchete*, el *Sistema Brasileño de Televisión* era propiedad del *showman* Abravanel Senor (Silvio Santos) y entró en funcionamiento el 19 de agosto de 1981 pues *TVS* ya tenía parte de la extinta *Record*; en el caso de *Manchete*, perteneciente al grupo *Bloch*, solamente entraría en funcionamiento pasados dos años de la firma de la compra (BOLAÑO, 160/ SILVA, 2000: 101-102).

Lo curioso en este proceso de concesión de licencias es comprobar que *Roberto Marinho* ayudó a Adolfo Bloch a enviar el proyecto para la que vendría a ser *Manchete*. Pedro Bial, periodista en *Globo* y también presentador de *Gran Hermano*, o mejor *Big Brother Brasil*, recogió la declaración de diversas personas para escribir la biografía de Roberto Marinho, y sobre el episodio de las concesiones, las declaraciones de Herbert Fiuza son esclarecedoras:

Yo fui llamado por Boni (José Bonifácio) y por Doctor Roberto, que pidieron mi dedicación a un proyecto técnico para *Manchete* presentar en CONTEL (*Consejo Nacional de Telecomunicaciones*). El Doctor Roberto me dejó muy claro que yo trabajaría como prestador de servicios, exclusivamente para ese proyecto, y dijo que cobrara mi precio a ellos. Otra recomendación enfática de Doctor Roberto fue en hipótesis alguna utilizar cualquier recurso de *Globo* para el proyecto. Por eso, todos los profesionales que yo llamé para colaborar fueron pagos con recursos de *Manchete*. Yo tuve exactos veinticinco días para preparar el proyecto técnico. Dimos entrada en Brasilia en el último día del plazo. (BIAL, 2004: 323).

En la biografía escrita por Pedro Bial se añade que al saber los nombres de los candidatos, eligió cual sería menos peligroso para *Globo*. Roberto Marinho prefirió competir con lo que vendría a ser un conglomerado de medios de comunicación que fuera presidido por Adolfo Bloch y no elegir a posibles medios que pudiesen disputar el mercado de forma peligrosa para los intereses de *Globo*. *Manchete* tendría la formación de su conglomerado por controlar una red de radio, así como en la realización y la distribución de revistas de *Bloch Editores*. Pero no era como el *Grupo Abril*, presidido por Roberto Civita y tampoco que trajera problemas políticos de izquierda como el *Jornal do Brasil*.

La historia de *SBT* en relación a las telenovelas empieza el año 1982, un año después de su creación, cuando surge como fruto de la quiebra de la *TV Tupi* y de la división de sus redes entre *Manchete* y *SBT*. El canal *SBT* dirigido por Silvio Santos inicia la producción de telenovelas nacionales con los siguientes títulos: “*Destino*”, “*Força do Amor*”, “*A Leoa*”, “*Conflito*”, telenovelas que pasaron desapercibidas para el público, lo que explica el cambio de estrategia de este canal, que pasa a exhibir telenovelas latinoamericanas, estrategia inédita para la época en los otros canales.

No fueron pocas las telenovelas latinoamericanas importadas por *SBT*, principalmente de México, y pasa a programar entre otras a telenovelas mexicanas como “*Os Ricos Também Choram*”, o los grandes éxitos “*O Direito de Nascer*” y “*Chispitas*”. Entre 1982 y el final de los años 90, el cincuenta por ciento de las telenovelas exhibidas

fueron producciones de *SBT* y el otro cincuenta por ciento, telenovelas importadas de México (SILVA, 2000: 111).

La verdad es que por lo visto para la familia Marinho todo estaba bajo control, luego se entusiasmaron por el mercado exterior, al coincidir estos años con la apertura europea al modelo televisivo privado, como es el caso de Italia a partir de 1976, de Francia en 1987, y finalmente de España y Portugal a partir de la década de los 90.

En Portugal *Globo* entrará de forma constante y garantizada año tras año a partir de 1977, dos años después del 25 de abril; veremos más profundamente esta relación constante en el capítulo siguiente; en España ya pudimos leer y comprobar que el audiovisual brasileño entra primeramente a través de la mano del empresario italiano Berlusconi.

Su principal objetivo era también realizar la distribución del audiovisual latinoamericano, principalmente los productos mexicanos, en toda Europa. La guerra para la obtención de los derechos de venta se instaló entre *Rete 4* (propiedad de Berlusconi), la ganadora de la batalla, y la perdedora *Euro-TV* (una organización que unía emisoras de diecinueve regiones). Posteriormente, Berlusconi se quedó sin los derechos exclusivos de venta de las telenovelas mexicanas en Europa.<sup>288</sup>

Los principios de la telenovela, es decir de la ficción latinoamericana en España, empiezan en los canales autonómicos que compran a muy buen precio telenovelas brasileñas a través de la distribución exclusiva de *Rete 4*. Se abre una auténtica guerra en el medio audiovisual televisivo donde las autonómicas de aquel entonces exhiben series como “*Dallas*” y todas las *soap operas* posibles.

Lo interesante es percibir como Berlusconi por un lado vende las telenovelas brasileñas de *Globo* en un periodo y se enfrenta posteriormente con el grupo brasileño en su territorio. Italia era para *Globo* una oportunidad de expansión, dado que en este país el mercado “desde 1976 ha tenido que empezar a contar con la competencia de las emisoras privadas” (RICHERI y MUSSO, 1990: 108).

*Globo* se adentra desde 1984 en este territorio con sus telenovelas y a través de las televisiones de Berlusconi, “para contrarrestar la imagen negativa que Berlusconi había

---

<sup>288</sup> VILLAGRASA, José María. 13/01/1986. “‘Los Ricos también Lloran’, largo folletín mexicano para el desayuno.” *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/diario/1986/01/13/radiotv/505954804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/01/13/radiotv/505954804_850215.html), en enero 2012.



dado en otros países europeos a causa de su excesiva dependencia de *Hollywood* (...) realiza coproducciones con importantes consorcios multimedia de Japón y Brasil” (GIORDANO y ZELLER, 1988: 201).

Sí, el audiovisual brasileño es elegido por Berlusconi para deshacer la imagen negativa de que sus canales estaban bajo el imperialismo estadounidense, diversificando los productos de entretenimiento donde exhibían demasiadas series, películas y programas norteamericanos, como por ejemplo “*Dallas*” (CORTÉS, 2001: 167).<sup>289</sup>

La cadena pública italiana *RAI*, que tenía acciones de *Telemontecarlo*, vende en 1985 el noventa por ciento de las acciones de esta última cadena al grupo brasileño, con la intención de combatir el crecimiento del monopolio privado de las comunicaciones italianas presidido por Silvio Berlusconi que ya tenía en esta época tres cadenas de televisión en Italia (*Canale 5*, *Italia 1* y *Rete 4*), además de participaciones accionariales en las televisiones que vendrían a surgir en Francia (*La Cinq*) y posteriormente en España (*Telecinco*).

La televisión *Telemontecarlo*, aunque estuviera físicamente ubicada en el principado de Mónaco, retransmitía a casi toda Italia. Su compra fue realizada con el apoyo del partido demócrata-cristiano e incentivada por la cadena pública italiana *RAI*, que conservaba el otro diez por ciento de las acciones.

Según su hijo, Roberto Irineu Marinho, después de la primera reunión con el partido demócrata-cristiano las palabras de su padre fueron las siguientes: “‘Vámonos de aquí. Eso no sirve para nosotros. No me gustó la cara del sujeto. Eso no es confiable, eso aquí no tiene el juego abierto.’ Él tenía toda la razón...Aun así Roberto Marinho cedió a los argumentos de los hijos y colaboradores y llevó adelante el proyecto *Montecarlo*” (BIAL, 2005: 324)

El atractivo de *Telemontecarlo* no sería nada más y nada menos que las telenovelas, pero aprovechó para revolucionar la forma de realizar telediaros en 1986 a través de las espectaculares entradas de reporteros en directo desde cualquier punto de Italia.<sup>290</sup> El periódico *El País* publicó lo siguiente sobre la instalación de *Globo* en Italia:

---

<sup>289</sup> Lo interesante sería oír años más tarde en Italia al hijo de Roberto Marinho declarando: “Nosotros queremos hacer una televisión italiana para los italianos, con nuestro modo de trabajar, que utiliza la técnica norteamericana y la cultura europea” (BIAL, 2005: 324).

<sup>290</sup> ARIAS, Juan. 04/05/1989. “La venta de Telemontecarlo comienza a emitir continúa siendo un misterio”. *El País*. Madrid: Prisa. Consultado en:

La poderosa cadena audiovisual brasileña Globo, cuarta televisión privada en el mundo, detrás de las tres grandes cadenas norteamericanas, se acaba de instalar por primera vez en el extranjero, al haber adquirido el 80 por ciento de la filial italiana de la televisión franco-monegasca Tele-Montecarlo (TMC), según se anunció oficialmente el pasado viernes.

La firma del acuerdo se realizó en la capital francesa, en presencia de Roberto Marinho, presidente de Globo; su hijo Roberto Marinho, vicepresidente ejecutivo; Jean Louis Medecin, presidente de TMC, y Gerardo Unger y Miche Cretin, responsables de la Sofirad, organismo que regula las participaciones francesas de los audiovisuales en el extranjero, y que controla la TMC.

La TMC fundó en 1975 una red italiana, que emitía desde Montecarlo a toda la península, a excepción de Cerdeña y Sicilia. Con la explosión de las cadenas privadas en Italia, y especialmente a partir del éxito del magnate Silvio Berlusconi, TVI (nombre de esta filial italiana) se ha visto enfrentada a dificultades. Para lograr su expansión en Francia, la TMC ha preferido separarse, aunque guardando el 10 por ciento, de su capital.

Para Globo, esta adquisición está de acuerdo con una línea política de desarrollo que ha conducido al grupo a vender sus productos, en especial sus famosas telenovelas, en el mundo entero, incluida China. ‘Nosotros queremos hacer una televisión italiana para los italianos, con nuestro modo de trabajar, que utiliza la técnica norteamericana y la cultura europea’, afirmó el vicepresidente, Roberto Marinho.<sup>291</sup>

Berlusconi, en reacción a este ataque, firma un contrato con la cadena mexicana *Televisa*, cuyo proyecto de colaboración incluye “la creación, a medio plazo, de seis informativos televisivos diarios y nuevos programas, principalmente telenovelas.”<sup>292</sup> La transformación de *Canale 5* fue la respuesta al grupo brasileño, haciendo de la telenovela el arma principal para librar la guerra de las audiencias.

Al final de la década, el sueño de la familia Marinho llegaba a su fin: la competencia con *Canale 5* de Berlusconi era grande, y además el empresario italiano respondió con sabotaje e interferencias así como a través de procesos judiciales. Competir con Berlusconi estaba provocando pérdidas económicas para *Globo*, a la vez que la audiencia de *Telemontecarlo* era bajísima (HERZ, 1987: 23).

---

[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/MONACO/TELEMONTECARLO/venta/Telemontecarlo/comienza/emitir/continua/siendo/misterio/elpepisoc/19890504elpepisoc\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/MONACO/TELEMONTECARLO/venta/Telemontecarlo/comienza/emitir/continua/siendo/misterio/elpepisoc/19890504elpepisoc_10/Tes), en abril 2008.

<sup>291</sup> AFP. 06/08/1985. “La cadena de televisión brasileña Globo se instala en Italia”. El País. Madrid. Prisa. Consultado en:

[http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ITALIA/BRASIL/GLOBO/\\_GRUPO\\_EMPRESARIAL\\_BRASILENO/cadena/television/brasilena/Globo/instala/Italia/elpeirtv/19850806elpeirtv\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ITALIA/BRASIL/GLOBO/_GRUPO_EMPRESARIAL_BRASILENO/cadena/television/brasilena/Globo/instala/Italia/elpeirtv/19850806elpeirtv_3/Tes), en abril 2008.

<sup>292</sup> IPS. 20/02/1987. “Acuerdo entre Berlusconi y Televisa para producir programas”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en:

[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/BERLUSCONI/\\_SILVIO/TELEVISA/\\_GRUPO\\_DE\\_COMUNICACION/Acuerdo/Berlusconi/Televisa/producir/programas/elpepisoc/19870220elpepisoc\\_8/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/BERLUSCONI/_SILVIO/TELEVISA/_GRUPO_DE_COMUNICACION/Acuerdo/Berlusconi/Televisa/producir/programas/elpepisoc/19870220elpepisoc_8/Tes), en abril 2008.

*Globo* resolvió entonces dejar el mercado italiano, debido al perjuicio que la cadena *Telemontecarlo* le producía (las grandes pérdidas fueron calculadas en veintitrés millones cuatrocientos mil dólares), y esto fue el verdadero motivo para proceder con la venta de *Telemontecarlo*. La familia Marinho intentó sin éxito repartir el negocio entre varios socios europeos.<sup>293</sup>

A pesar de la desastrosa experiencia en Italia, los beneficios que obtenía *Globo* en el mercado externo no paraban de crecer, según Rosa Álvarez Berciano “La productora, *Televisa*, es, junto con la brasileña *Globo* - que tiene en emisión una hora antes *Gabriela* - una de las productoras más importantes de telenovelas. Brasil es el primer exportador de telenovelas (de los tres millones de dólares que exportaba *Globo* en 1982 se ha pasado en 1987 a cerca de los veinte millones).”<sup>294</sup>

Los beneficios no venían solamente del mercado externo, las empresas pertenecientes a las organizaciones *Globo*, abastecieron el mercado interno con productos culturales diferenciados que son difundidos cotidianamente a través de la televisión. *Globo* lo que hace es montar empresas de bienes culturales y de entretenimiento incluyendo al negocio segmentos distintos como una fábrica de bicicletas, marcas de microelectrónica, fincas de ganado en Amazonia, además de la conocida productora discográfica, editora de libros y revistas, periódicos, radio y televisión” (MELO, 1988: 22).

En el caso de Portugal la telenovela brasileña empieza a ser exhibida en 1977; en España, como vimos anteriormente, fueron exhibidas por las televisiones autonómicas en el inicio de la década de los 80. Para que se pueda tener una idea de la dimensión del negocio de la exportación de *Globo*, “En 1983, los únicos países europeos que no habían comprado programas brasileños eran la Unión Soviética y Albania” (MATTELART y MATTELART, 1987: 14).

---

<sup>293</sup> NEPUMUCENO, Eric. 22/07/1989. “Globo busca un socio para paliar los 23.400 millones en pérdidas de Telemontecarlo”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/BRASIL/TELEMONTECARLO/GLOBO/\\_GRUPO\\_EMPRESARIAL\\_BRASILENO/Globo/busca/socio/paliar/23/400/millones/perdidas/Telemontecarlo/elpepisc/19890722elpepisc\\_4/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/BRASIL/TELEMONTECARLO/GLOBO/_GRUPO_EMPRESARIAL_BRASILENO/Globo/busca/socio/paliar/23/400/millones/perdidas/Telemontecarlo/elpepisc/19890722elpepisc_4/Tes/), en abril 2008.

<sup>294</sup> BERCIANO, Rosa Álvarez. 23/11/1987. “‘Lo imperdonable’, nueva telenovela mexicana para las mañanas”. El País. Madrid: Prisa, 23 de noviembre. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/radio/television/ESPANA/TELEVISION\\_ESPANOLA/\\_RTVE/imperdonable/nueva/telenovela/mexicana/mananas/elpepirtv/19871123elpepirtv\\_4/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/radio/television/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA/_RTVE/imperdonable/nueva/telenovela/mexicana/mananas/elpepirtv/19871123elpepirtv_4/Tes/), en abril 2008.

Otra forma de negocio ha sido el asesoramiento de *Globo* para la creación del área dramático de *TVN*<sup>295</sup> y *Canal 13*<sup>296</sup> en Chile. Este acuerdo surge en el año 1981, cuando las televisiones públicas chilenas regraban guiones que ya habían obtenido un gran éxito en Brasil. Se puede decir que la televisión chilena de los años 80 y 90 se alimentó de guiones y programas de *Globo*, “retrasando en una generación la producción independiente chilena.”<sup>297</sup> A pesar de ser esta afirmación n poco nacionalista y negativa, los chilenos buscaron el asesoramiento de la cadena brasileña debido al gran reconocimiento a la calidad de las telenovelas de *Globo* en el mundo, y pudieron aprender a través de su sistema de producción como producir las telenovelas en su propio país.

Otro canal que unos años más tarde se posicionará como competidora de *Globo* en el ámbito de la telenovela es *TV Record*. En 1989, *Record*, en la época propiedad de *SBT*, es vendida al ‘obispo’ Edir Macedo, ‘dueño’ de la poderosa *Iglesia Universal del Reino de Dios (IURD)*, iglesia presente en más ciento setenta países y en todos los países de Lengua portuguesa (menos Timor Oriental).<sup>298</sup>

La venta de *Record* fue algo realmente extraordinario para la historia de la televisión brasileña: Silvio Santos, que anteriormente había adquirido *Record*, quiso proceder a su reventa, pero sin percibir que estaba negociando con el ‘obispo’, el cual había, de forma muy lista, mandado a terceros para la negociación y la realización de la compra; Silvio Santos pensaba proceder a la venta de *Record* a un empresario, Alberto Felipe Haddad, y al ex diputado Laprovita Vieira, y que éstos la utilizarían para retransmitir la señal de *SBT*. Cuando percibió que esta no era su intención, ya era demasiado tarde y Silvio Santos vendió *Record* a falsos compradores que representaban a Edir Macedo (TAVOLARO, 2007: 149-161).

Estos hechos no eran más que avisos para *Globo* de lo que le podía esperar en las décadas siguientes. La verdad es que, en aquellas fechas, todavía ninguna de las emisoras presentaba un real peligro para las telenovelas de *Globo*, y no era por haber conseguido éxitos esporádicos que la competencia iba a poder conservar siempre sus logros, ya que,

---

<sup>295</sup>Para más información, consultar la página web: <http://www.tvn.cl>

<sup>296</sup>Para más información, consultar la página web: <http://www.canal13.cl/>

<sup>297</sup> GARAYCOCHEA, Oscar. 2007. “Telenovelas chilenas: panorama de una escritura sometida” I ENCUENTRO BRASIL-CHILE DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN - LAS TELENÓVELAS. Santiago: Universidad Católica de Chile. Página 9. Consultado en: [http://fcom.altavoz.net/prontus\\_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/02\\_garaycochea.pdf](http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/02_garaycochea.pdf), en abril 2008.

<sup>298</sup> Página web oficial de la IURD (Igreja Universal do Reino de Deus): <http://www.igrejauniversal.org.br/>

además de dinero, habría que tener experiencia y talento...ingredientes que ninguna de las otras emisoras (*SBT, Bandeirantes, Manchete y Record*) tenían para enfrentarse a *Globo* de forma permanente...por lo menos por el momento.

## 6.5 – La Competencia en el Mercado de la Telenovela Brasileña

Como vimos anteriormente en la trayectoria de la telenovela en España, no fue sólo en el mercado español que las telenovelas de *Globo* perdieron la batalla frente a sus rivales hispanoamericanos. En 1990, *Globo* aun controlaba todavía el cincuenta por ciento de *Telemontecarlo*, habiendo vendido el cuarenta por ciento de las acciones, “pero a medio plazo no sería imposible que el grupo *Ferruzzi* se hiciese con el paquete de acciones mayoritario. El anciano patriarca Roberto Marinho explicó que había conocido a Gardini [Presidente de *Ferruzzi*] hacía dos años y que ahora, ‘en ocho días’, habían decidido todo”.

299

En 1991 *Telemontecarlo* perdió cincuenta y cinco millones de dólares, y otros cincuenta millones al año siguiente. Finalmente, en 1993 *Globo* entrega el otro cincuenta por ciento al grupo *Ferruzzi* y deja definitivamente el mercado italiano (BACHELET, 2004: 133/ XAVIER y SACCHI, 2000: 193).

Para *Globo*, el mercado interno brasileño, tampoco estuvo muy favorable, pues ocurrieron a partir de 1990 a 1993 hechos muy importantes que marcaron las telenovelas de *Globo*. Por más que la televisión de la familia Marinho hubiera obtenido grandes éxitos, ya en los noventa *Manchete*, aquella que jamás sería una rival peligrosa demostró a *Globo* que podía vencerla con la telenovela “*Pantanal*”.

“*Pantanal*” fue una telenovela de gran éxito, en este caso, por *Manchete*, lanzada en 1990, es ilustrativo que este hecho hizo temblar a *Globo* que aun tenía pérdidas con *Telemontecarlo*. Lo mismo ya había ocurrido antes con una serie norteamericana estrenada por SBT y titulada “*Pássaros Feridos*”, o con la telenovela “*Dona Beija*” exhibida en 1986 por *Manchete*; pero con el éxito de “*Pantanal*” la situación fue mucho más seria para *Globo*.

Los ingredientes para el éxito de “*Pantanal*” fueron entre otros las numerosas escenas de desnudo, la revelación de una actriz hasta entonces desconocida (que

---

<sup>299</sup> ARIAS, Juan. 15/10/1990. “Gardini compra a O Globo el 40% de las acciones de Telemontecarlo”. El País. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ITALIA/TELEMONTECARLO/FERRUZZI\\_FINANZIARIA/GLOBO/\\_GRUPO\\_EMPRESARIAL\\_BRASILENO/Gardini/compra/Globo/acciones/Telemontecarlo/elpepisoc/19901015elpepisoc\\_7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ITALIA/TELEMONTECARLO/FERRUZZI_FINANZIARIA/GLOBO/_GRUPO_EMPRESARIAL_BRASILENO/Gardini/compra/Globo/acciones/Telemontecarlo/elpepisoc/19901015elpepisoc_7/Tes), en abril 2008.

curiosamente había sido rechazada por *Globo*) y la gran cantidad de escenas rodadas en exterior en plena naturaleza que encantaron a todo el país. Lo ocurrido con “*Pantanal*” alertó a *Globo* sobre el hecho de que el público aceptaría buenos programas en cualquier emisora, y que su renombre y el tan famoso “Patrón *Globo* de Calidad” no serviría absolutamente de nada si la competencia también tenía buenos proyectos.<sup>300</sup>

Al año siguiente, ocurre otro hecho ya no tan catastrófico como “*Pantanal*” que robó otra vez un poco de audiencia a *Globo*. Esta vez, fue protagonizado por *SBT*: la cadena presidida por Silvio Santos decide transmitir la telenovela mejicana “*Carrusel*” doblado al portugués, durante el telediario de *Globo*, y alcanza veintiuno puntos de audiencia contra cuarenta y un puntos de *Globo*, algo hasta entonces inédito para la emisora *SBT*.<sup>301</sup>

Cuando por primera vez una telenovela mejicana, “*Carrusel*”, destinada al público infantil obtiene un gran éxito de audiencia, y eso a pesar de su pésimo doblaje, este hecho constituye un fenómeno totalmente nuevo para la historia de la telenovela brasileña. Lo más increíble es que *Globo* no tenía forma de replicar a la telenovela, porque se emitía en un horario que la emisora reservaba al telediario y al público adulto, por lo cual *Globo* se quedó sin ninguna forma de contra atacar a la competencia. Los padres de los niños dejaban de ver el telediario de *Globo* para que sus hijos pudieran ver “*Carrusel*”, la única novela que les era dedicada, y en compensación los padres buscaban otro telediario en otro horario (y muchas veces en otro canal) para poder informarse.<sup>302</sup>

El único cambio en la estrategia de *SBT* fue en primer lugar la inversión de sesenta millones de dólares en la construcción de estudios y de una ciudad escenográfica que se inauguró el día 19 de agosto de 1996.<sup>303</sup> Al año siguiente, *SBT* coproduce junto a Argentina la telenovela titulada “*Chiquititas*” que obtiene una media de dieciocho puntos de audiencia. Esta telenovela sigue la misma estrategia que “*Carrusel*” exhibida en 1991, es decir la emisión en el horario del telediario de *Globo*, lo que atrae al público infantil. De

---

<sup>300</sup> VEJA ON-LINE. 09/05/1990. “Tiroteio no vídeo.” São Paulo: Editora Abril. Consultado en: [http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa\\_090590.html](http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html), en abril 2008.

<sup>301</sup> VEJA ON-LINE. Ibidem.

<sup>302</sup> VEJA ON-LINE. 12/06/1991. “Carrossel Mexicano.” São Paulo: Editora Abril. Consultado en: [http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa\\_120691.html](http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_120691.html), en abril 2008.

<sup>303</sup> SBT. 2008. Institucional: 26 anos. São Paulo: SBT. Consultado en: <http://www.sbt.com.br/institucional.asp?cs=1>, en abril 2008.

paso, los niños llegan a comprar unas ochocientas mil copias de la banda sonora de la telenovela.<sup>304</sup>

En relación a las telenovelas producidas por *Globo*, surge una novedad: el *Merchandising social*. En los años 90, para ser más exactos, en 1995, la telenovela “*Explode Coração*” introduce el llamado *Merchandising Social*, que consiste en insertar dentro de la narrativa una o más causas sociales, con el objetivo de movilizar a la sociedad sobre algún problema específico.

Normalmente, se mezcla la ficción con testimonios reales de personas que vivieron la temática abordada. En el caso de “*Explode Coração*”, se discutió el tema de la desaparición de niños, y la difusión de las fotos de los niños desaparecidos en la novela contribuyó a encontrar a sesenta de ellos.<sup>305</sup>

Hay muchos ejemplos de temáticas abordadas en telenovelas, como por ejemplo, la vida de las personas con discapacidad física o mental, cómo montar una asociación popular, la donación de órganos, la prevención contra las drogas, el maltrato de género. Gracias a los resultados cosechados a través del *Merchandising social*, *Globo* ganó muchos premios por todo el mundo y contribuyó así a ganar una imagen más positiva de la telenovela brasileña. La utilización de este recurso en las narrativas se volvió cada vez más frecuente, y si bien hubo “cuatrocientas setenta y tres escenas de *Merchandising Social* en 1995, [fueron] mil cincuenta y nueve en 1997.”<sup>306</sup>

La venta de *Record* fue algo realmente extraordinario para la historia de la televisión brasileña: Silvio Santos, que anteriormente había adquirido *Record*, quiso proceder a su reventa, pero sin percibir que estaba negociando con el ‘obispo’, el cual había, de forma muy lista, mandado a terceros para la negociación y la realización de la compra; Silvio Santos pensaba proceder a la venta de *Record* a un empresario, Alberto Felipe Haddad, y al ex diputado Laprovita Vieira, y que éstos utilizarían a la cadena para retransmitir la señal de *SBT*. Cuando percibió que esta no era su intención, ya era

---

<sup>304</sup> VALLADARES, Ricardo; MASSON, Celso. 29/10/97. “Estilo Mexicano” (In.) “Um furacão no domingo do Faustão.” VEJA ON-LINE. São Paulo: Editora Abril. Consultado en: [http://veja.abril.com.br/291097/p\\_132.html](http://veja.abril.com.br/291097/p_132.html), em abril 2008.

<sup>305</sup> MEMÓRIA GLOBO. 2008. “Explode Coração.” Rio de Janeiro: Globo. Consultado en: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230337,00.html>, en abril 2008.

<sup>306</sup> NICOLosi, Alejandra Pía. 2006. “Merchandising Social y cotidiano en la telenovela brasileña.” VIII Congreso REDCOM Argentina. La Rioja: Universidad de la Rioja. Pagina 11. Consultado en: <http://www.unlar.edu.ar/redcom/out3/Merchandising%20Social-%20Nicolosi.pdf>, en abril 2008.



demasiado tarde y Silvio Santos vendió a *Record* para falsos compradores que representaban a Edir Macedo (TAVOLARO, 2007: 149-161).

La escena de un obispo de la *Iglesia Universal Reino de Deus* dando patadas a la estatua de *Nossa Senhora Aparecida* em 1995, dio inicio a una “guerra santa”. La verdad es que, desde 1989, cuando el obispo Edir Macedo compra la *Rede Record de Rádio e Televisão*, ésta se convierte em blanco de los telediarios de los canales de la competencia redes concorrentes – *Globo, Manchete, Bandeirantes* e *SBT* – fuertemente críticos con *Universal*.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> SUGIMOTO, Luiz. 8-4/05/2006. A respeito das crendices dos crentes. Portal Unicamp. Edição 322. São Paulo: Unicamp. Consultado en: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/maio2006/ju322pag4a.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2006/ju322pag4a.html), en abril 2008.

## 6.6 – La Mercantilización de la Telenovela Brasileña

Otro canal que programa telenovelas a partir del nuevo siglo es *Record*, quien, a partir de julio de 2000, exhibe “*Canoa de Bagre*” y “*O Direito de Vencer*” producidas en 1997, y a continuación “*Tiro e Queda*” producida en 1998, seguida de “*Louca Paixão*” de 1999. Lo más curioso es que en el mismo año, *Record*, que como mencionamos antes, está vinculada a la *Iglesia Universal del Reino de Dios*, intenta producir, sin ningún éxito, telenovelas con contenido bíblico, por ejemplo “*O desafio de Elias*” o “*A Filha do Demônio*” (MATTOS, 2002: 227).

Como veremos más adelante, todos los países africanos de Lengua portuguesa cuentan, además de *Globo* y *Record*, con la cadena pública portuguesa *RTP* para recibir las telenovelas producidas en territorio brasileño.

En cuanto al mercado interno brasileño, *SBT* continúa con la estrategia de producir aproximadamente la mitad de sus telenovelas a través de la producción nacional, y la otra mitad vía importación de Latinoamérica: “*Chispita*”, “*Rosa Selvagem*”, “*Maria do Bairro*”, “*Maria Mercedes*”, “*Marimar*”, “*A Usurpadora*”, “*Cristal*”, “*Rubi*” etc. Las producciones son un fracaso por el hecho de que *Televisa* no deja a *SBT* cambiar los guiones bajo ningún concepto; mientras que en Portugal avanza de forma espectacular, gracias a la manera inteligente con la cual el grupo español actúa, adaptando el guión original, y aportando modificaciones de acuerdo al gusto de la audiencia.

Pero la verdad es que ninguna de ellas consigue amedrentar a la poderosa *Globo* con sus producciones nacionales. Para algunos autores, el motivo es que el público brasileño no consigue identificarse con el contenido intensamente dramático de las producciones latinoamericanas exhibidas por *SBT*, y con relación a una justificación para el fracaso de las telenovelas latinoamericanas importadas a suelo brasileño es que el doblaje perjudica la escenificación y el entendimiento del telespectador (XAVIER y SACCHI, 2000: 118).

El segundo caso de colaboración luso brasileña es la asociación que se fragua a partir del año 2001 entre *Televisa* y *SBT*, cuando coproducen su primera telenovela: “*La pícaro soñadora*”. El contrato de cinco años, valorado en doscientos millones de dólares,

consiste en que la cadena mexicana cediera sus telenovelas para su doblaje en Brasil o su producción por *SBT* con actores de Brasil.<sup>308</sup>

El cambio en el mercado de las telenovelas brasileñas tiene lugar a partir de 2004, cuando *Record* presenta una nueva fórmula para competir con *Globo*: imitarla. La copia se hace evidente tanto desde el punto de vista de una programación vertical con el mismo esquema de *Globo* (telenovela – telediario local – telenovela – telediario nacional – telenovela), así como por el aspecto visual de la realización de las telenovelas.

La justificación de los directivos de *Record* es que el ochenta por ciento de sus empleados provienen de *Globo*, de allí la gran similitud de los formatos. La producción de telenovelas en *Record* rescató a muchos actores que habían trabajado en producciones antiguas de *Globo*. Este cambio aparece por primera vez en 2004 con la telenovela “*Metamorfoses*”, cuando *Record* ya anuncia que los datos de audiencia están cambiando.<sup>309</sup>

Debido a la experiencia anterior de los profesionales en *Globo*, *Record* no necesita formarles para la televisión y por otro lado todos ellos ya son conocidos del público, consiguiendo así atraer rápidamente a la audiencia hacia sus nuevas producciones.

*Record* consigue alzarse al segundo puesto con “*Vidas Opostas*”, una telenovela realizada en el año 2006, que trata de la vida de los pobres en las chabolas de Rio de Janeiro, contrastando este modo de vida con el de los ricos que viven a su lado en los edificios de lujo en primera línea de mar.<sup>310</sup>

Según Renato Cruz la emisora de Edir Macedo comprende como rozar el segundo puesto, “la fórmula de programación de *Record* para consolidarse en el segundo puesto es siguiendo la líder de audiencia: telenovelas con actores y autores de *Globo* y en el telediario ser casi un clon de ‘*Jornal Nacional*’” (CRUZ, 2006: 26).

---

<sup>308</sup> CAJUEIRO, Marcelo. 21/05/2001. “Televisa, SBT team up”. Variety. Consultado en: <http://www.variety.com/article/VR1117799810.html?categoryid=19&cs=1&query=telenovela+SBT>, en abril 2008.

<sup>309</sup> CAJUEIRO, Marcelo. 01/02/2004. “Tiny TV Record ramps up assault on SBT's 2nd spot”. Consultado en: <http://www.variety.com/article/VR1117899283.html?categoryid=19&cs=1&query=telenovela+SBT>, en agosto 2008.

<sup>310</sup> WHEATLEY, Jonathan. 06/06/2008. “Brazil's winning game-plan”. Financial Times: London. Consultado en: [http://www.ft.com/cms/s/0/8366b88c-338c-11dd-ba8a-0000779fd2ac.html?ncllick\\_check=1](http://www.ft.com/cms/s/0/8366b88c-338c-11dd-ba8a-0000779fd2ac.html?ncllick_check=1), en agosto 2008.

Estas dos características son estrategias que *Record* utilizó para competir, ¿y no fue *Globo* que ocultó todo su conocimiento a la hora de ayudar a *Manchete*? Ahora el reverso de la moneda viene de sus empleados, que por un sueldo más alto se trasladaron a *Record* utilizando todos los secretos de tecnología y producción que serían necesarios para tener la misma imagen que *Globo*.

Por otro lado, *SBT* pone fin a su relación con la cadena mexicana *Televisa*, al entender que algunos puntos del contrato son los grandes responsables del fracaso de las telenovelas, dado que no podían realizar ningún cambio en los guiones importados de México. Por eso, *SBT* empieza su propia producción de telenovelas con “*Revelação*”,<sup>311</sup> con un guión escrito por la propia mujer del dueño de *SBT*.

*Televisa*, que no quiere perder su posición en el mercado brasileño, empieza a negociar con otras televisiones, teniendo como principal objetivo a *Record*. Esta, que ya en el pasado había rechazado propuestas similares de la también mexicana *TV Azteca*, sólo firmaría un contrato con *Televisa* bajo ciertas exigencias: la principal sería poder cambiar los guiones, poder suspender la emisión de una telenovela en caso de que no funcionara, además de dar continuidad a la producción de sus telenovelas e incluso poder venderlas a *Televisa*.<sup>312</sup>

Con el divorcio entre *SBT* y *Televisa*, *SBT* decide, para combatir a *Record*, volver a exhibir “*Chiquititas*”,<sup>313</sup> una coproducción entre Argentina y el canal brasileño realizada en el año 1997, y adquiere también los derechos de exhibición de la telenovela “*Pantanal*”.<sup>314</sup> Los derechos fueron vendidos con exclusividad a *SBT* por la productora *JPO Produções*, que a su vez los había obtenido por vía contractual de la entonces extinta *Manchete*.<sup>315</sup> Otra estrategia de *SBT* es producir telenovelas de la autora de telenovelas más famosa de Brasil, Janete Clair. Silvio Santos compra los derechos de parte del archivo

---

<sup>311</sup> SBT. 2008. Página oficial de la telenovela “*Revelação*.” São Paulo: SBT. Consultado en: <http://www.sbt.com.br/revelacao/>, en agosto 2008.

<sup>312</sup> CASTRO, Daniel. 20/05/2008. “Record “namora” Televisa, parceira do SBT”. São Paulo: Folha de São Paulo. Consultado en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u403615.shtml>, en agosto 2008.

<sup>313</sup> SBT. Página oficial de la telenovela “*Chiquititas*”. São Paulo: SBT. Consultado en: <http://www.sbt.com.br/chiquititas/>, en agosto 2008.

<sup>314</sup> SBT. Página oficial de la telenovela “*Pantanal*”. São Paulo: SBT. Consultado en: <http://www.sbt.com.br/pantanal/>, en agosto 2008.

<sup>315</sup> SBT. 15/08/2008. Comunicado sobre los derechos de la telenovela “*Pantanal*”. São Paulo: SBT. Consultado en: [http://www.sbt.com.br/pop\\_jur.asp](http://www.sbt.com.br/pop_jur.asp), en agosto 2008.

de la autora, ya que gran parte pertenece a *Globo*, y al mismo tiempo, *SBT* sondea el mercado en busca de nuevos guionistas.<sup>316</sup>

*Globo*, dentro del mercado interno, no se asocia con ninguna cadena, pero en el exterior, sus últimos contratos, además del contrato con *SIC* en Portugal hasta 2012, incluyen el acuerdo con *Mediaset* en Italia y *Telemundo*, el competidor de *Univisión*, en Estados Unidos y también con *TV Azteca* en México. Es interesante notar que *Globo* vuelve a asociarse con quién un día le llevó a la ruina en Italia, y que con la telenovela “*Terra Nostra*” comprada por *Telemundo* esta vez obtuviera más audiencia que *Univisión*, líder en este mercado en los Estados Unidos.<sup>317</sup> En el negocio de la telenovela, el enemigo de hoy puede ser un gran aliado en el futuro.

Por suerte o ironía del destino, *Globo* estrena una historia donde hay un núcleo de personajes árabes pasado menos de un mes del atentado en Nueva York ocurrido el 11 de septiembre. La telenovela “*O Clone*” ganó varios premios por todo el mundo, pone de moda la cultura musulmana y se considera además la responsable del aumento de la demanda de inscripciones en los centros de drogodependencias en Brasil. Fue “el autentico fenómeno de la temporada en Brasil: se convierte en el programa más visto de 2002 y varios de sus capítulos ocupan la mayoría de los puestos entre las emisiones más vistas” (GECA, 2005: 282).

Por otra parte, cuando se analiza el mercado mundial de la telenovela, se percibe el declive de la exportación brasileña, y Brasil ya no es el mayor exportador del género en el mundo. En 2004, Latinoamérica controlaba el setenta por ciento del mercado internacional de las telenovelas, liderado por México (veintiocho por ciento), Brasil (diecinueve por ciento), Argentina (doce por ciento) y Venezuela (once por ciento). El resto del mercado estaba en manos de Colombia (ocho por ciento), Perú (cuatro por ciento), Portugal (dos por ciento), España (dos por ciento) y Chile (uno por ciento) (RONDÓN, 2006: 167).

La supremacía de *Globo* en el campo de las telenovelas está cayendo década tras década, no sólo en el mercado exterior, como se vio anteriormente, sino también en el mercado interno. Una prueba de esto es que, en 2008, la telenovela de *Globo* “*A Favorita*”,

---

<sup>316</sup> KOGUT, Patrícia. 11/08/2008. “SBT: obra de Janete Clair.” Rio de Janeiro: O Globo. Consultado en: <http://oglobo.globo.com/cultura/kogut/>, en agosto 2008.

<sup>317</sup> LAFLEUR, Ruth V. 2001. “Globo con telenovelas globaliza su marca.” Revista TVMAS Magazine. Septiembre. Año 3. Nº 25. Miami: Editora TVMAS. Consultado en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionesAnteriores/septiembre2001/portada4.html](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionesAnteriores/septiembre2001/portada4.html), en agosto 2008.

tuvo la menor audiencia de la década en un estreno (34,6 puntos), consagrando así el fin de la hegemonía de las telenovelas de *Globo*. Durante los años 80, las telenovelas de *Globo* estaban acostumbradas a unos sesenta puntos de audiencia, en los noventa, se situaban alrededor de cincuenta puntos, y en la primera década del siglo XXI, cuando una telenovela supera los cuarenta puntos, ya es considerada como un gran éxito.<sup>318</sup>

La gran cuestión del final de este período es que la competencia se hace de forma más equilibrada y más dura, no sólo en el mercado brasileño sino también en el mercado Lusófono en general. Las cadenas brasileñas caminan hacia un equilibrio en el mercado que no cuente con el monopolio de *Globo*, en el cual todas las cadenas puedan obtener beneficios a través de la publicidad de las telenovelas.

Ahora *Globo* ya no reina sola sobre el mundo de las telenovelas, y casi todas las cadenas de televisión (*Bandeirantes*, *Record*, *SBT*) están invirtiendo millones en la producción del folletín televisivo. Las únicas que no participan del género son *TV Cultura*, que produce teleteatros, y *Rede TV!*, que prefiere las series y miniseries.<sup>319</sup> Ninguna televisión se olvida que entre 2000 y 2005, *Globo* "tuvo un crecimiento del ochenta y cinco por ciento en el volumen de horas vendidas"<sup>320</sup> y que las telenovelas fueron el principal producto comercializado. Por eso, todas se dedican a la producción cada vez más creciente del género novelesco y de forma cada vez más peculiar al exportar el producto serial de más fama en todo el mundo.

Pero el futuro de *Record* es todavía incierto, ya que la empresa está siendo investigada por lavado de dinero, veamos, según la denuncia, como era el esquema:

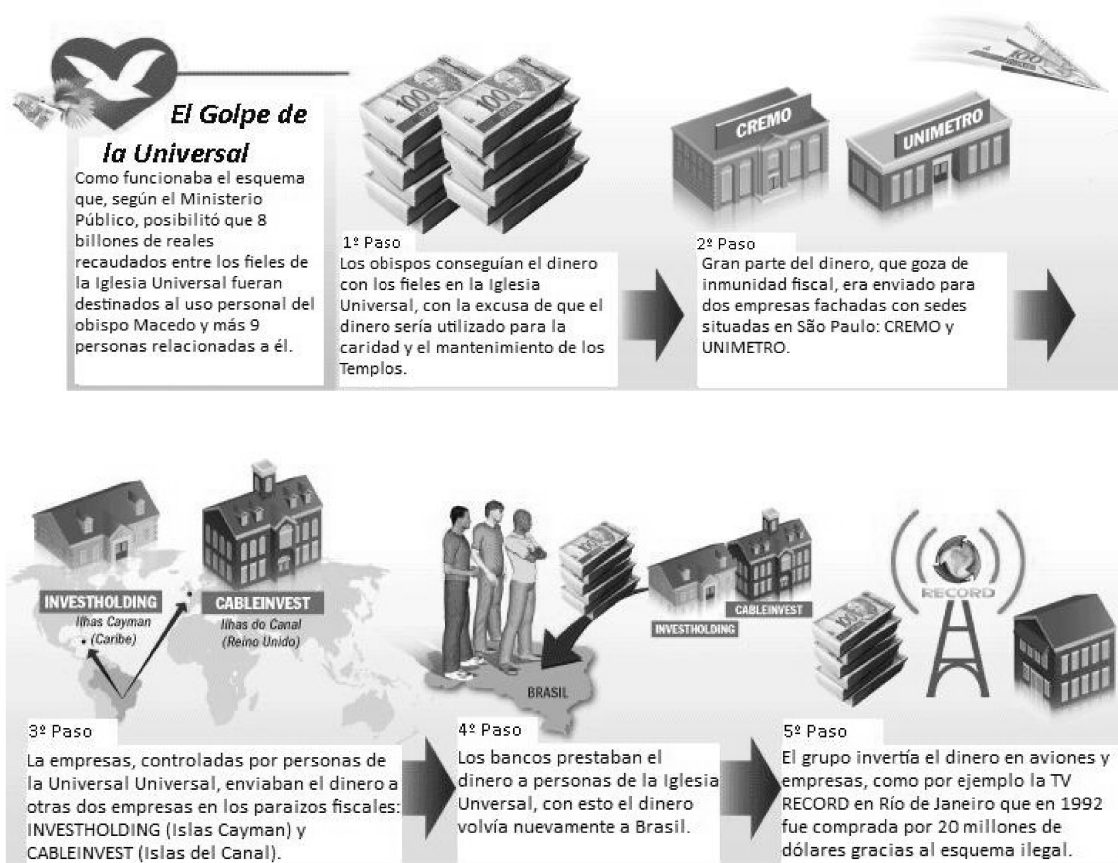
## **Ilustración 2 - Tabla del esquema de lavado de dinero practicado por Rede Record**

---

<sup>318</sup> CASTRO, Daniel. 04/06/2008. "É o fim da hegemonia das novelas globais." São Paulo: Folha de São Paulo. Consultado en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0406200818.htm>, en agosto 2008.

<sup>319</sup> PARENTE, Ediane. 2005. "Competição chega às telenovelas." Revista Tela Viva. Nº 153. São Paulo: Editora Glasberg. Consultado en: <http://www.telaviva.com.br/revista/153/televisao.htm>, en agosto 2008.

<sup>320</sup> MERMELSTEIN, André; PARENTE, Ediane. 2005. "Presença marcante." Revista Tela Viva. Nº 155. São Paulo : Editora Glasberg. Consultado en: <http://www.telaviva.com.br/revista/155/capa.htm>, en agosto 2008.



Fuente: DINIZ, Laura. 19 de agosto de 2009. Cheque ao Bispo . (In) Revista Veja. Edição 2.216. Ano 42. Nº 33. São Paulo: Editora Abril. Página 86 y 87.

Como si no bastara el lavado de dinero, la *IURD* aún mantiene la *Record* de la siguiente forma:

### Ilustración 3 - 'Bolsillo amigo'



## Bolsillo Amigo

Como la Iglesia Universal sostiene de forma ilegal a la TV Record

1) La Iglesia Universal tiene 4.500 templos por todo el territorio brasileño.

De acuerdo con la denuncia del Ministerio Público, el diezmo dado por los fieles es de 1,4 billones reales al año (inmunes a la tributación).

2) La Iglesia compra horarios en la Record. 80% de los gastos de la TV son sostenidos de esta forma. Compran los horarios nocturnos por 200 mil reales la hora (muy por encima del precio de mercado) y obtienen 1,4 puntos en la audiencia. Globo en el mismo horario cobra 50 mil reales la hora y obtiene 6 puntos de audiencia.

3) Solamente en el año de 2008 la TV Record consiguió 400 mil millones de reales actuando de esta forma. Con esto consigue competir de forma desleal en el mercado.



Fuente: MEIER, Bruno. 19 de agosto de 2009. Um corpo de duas cabeças . (In) Revista Veja. Edição 2.216. Ano 42. Nº 33. São Paulo: Editora Abril. Página 89.

La producción de la telenovela brasileña se concentra principalmente en la ciudad de Río de Janeiro, con *Globo* y *Record*, y en São Paulo con *SBT*. En cuanto *Globo* invierte en productos nacionales, *SBT* apostó en formatos y producciones transnacionales hasta romper el contrato con *Televisa*, optando por la producción nacional. *Record*, por su parte, se arma contra *Globo*: actores, técnicos, guionistas de las telenovelas fueron contratados desde 2004 con la tarea de subir el share de la emisora. Además de aumentar su audiencia nacional – compartiendo en algunos momentos el segundo puesto con el *SBT* – la *Record* comienza a conquistar el mercado internacional con sus telenovelas. Paradójicamente, firma un contrato con *Televisa*, para la coproducción de telenovelas que exhiben en el



horario de las 19h, aunque no se da muy bien por la imposibilidad de tocar los guiones, como exige la empresa televisiva mexicana.

*Record* aunque no consiga alcanzar a *Globo*, intenta cambiar la programación, principalmente adquiriendo profesionales de otros canales, a modo de ejemplo *Xuxa*, pero en lo que se refiere a la ficción, la emisora no desiste de la producción serial televisiva, siendo uno de sus objetivos, realizar telenovelas bíblicas, la primera ha sido "*Os Dez Mandamentos*" en 2015, que ya ha batido el *record* de audiencia desde que las ficciones son producidas y exhibidas por la emisora (veintidós puntos),<sup>321</sup> aunque dentro de poco las telenovelas de *Record* estarán bajo críticas por ejercer de ficción adoctrinadora, siendo incluso material de apoyo para los pastores de la *UIRD*.

*Globo* parece a veces no creerse que la audiencia ya no sea tan alta para las producciones de sus guionistas que un día crearan grandes éxitos televisivos. Y son muchos los fracasos que *Globo* viene sufriendo uno tras otro ("*Babilonia*", "*A Regra do Jogo*", "*Império*", el *remake* de "*Guerra dos Sexos*", "*Salve Jorge*", "*Boogie Oogie*", etc.), aunque consigue atraer una alta audiencia cuando innova por ejemplo con la telenovela "*Verdades Secretas*" que ha sido más corta (tres meses de duración), exhibida apenas durante cuatro días a la semana (lunes, martes, jueves y viernes), a partir de las 23h. (creando así seis franjas horarias de telenovelas), con un ritmo rápido de serie y dentro de una temática en que la narrativa no tiene cualquier tipo de tapujos. *Globo* consiguió de esta forma números de audiencia altísimos, llegando a obtener cuarenta y nueve por ciento de *share* y esta producción será la estrella de las ventas internacionales para 2016.<sup>322</sup>

El panorama de las emisoras brasileñas, próximo al movimiento de las redes latinoamericanas, refleja una reordenación de los canales en los mercados globales. En este sentido, la alianza de las empresas nacionales con inversiones extranjeras, está delineando en los últimos años, una nueva cara para la telenovela brasileña, así como una nueva estrategia de programación de *Globo* al utilizar la realización de *remakes* de títulos consagrados para frenar a las otras emisoras (BRITTOS y KALIKOSKE, 2010: 235).

---

<sup>321</sup> VEJA. 01/09/2015. Pragas do Egito rendem recorde a "Os Dez Mandamentos". São Paulo: Grupo Abril. Consultado en: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/inicio-das-pragas-rende-recorde-a-os-dez-mandamentos>, en septiembre de 2015.

<sup>322</sup> TODOTVNEWS. 09/07/2015. Nueva novela de Globo consigue 49% de share. Montevideo: TodoTV News. Consultado en: <http://www.todotvnews.com/news/Nueva-telenovela-de-Globo-consigue-49-de-share.html>, en agosto de 2015.

## **Capítulo 7 - La Telenovela en Portugal**

## 7.1 - El Inicio de la Televisión Portuguesa

La televisión en Portugal es casi una copia de la trayectoria realizada por la televisión española con pequeñas diferencias, por supuesto, aunque esta similitud es evidente por adoptar el mismo sistema televisivo bajo un gobierno autoritario. De la misma forma que el régimen Franquista desarrolló las políticas televisivas, se hizo en territorio portugués, porque el Estado Novo (1933-1974) fue una copia del que Primo de Rivera impuso en España (1923-1930) (BIRMINGHAM, 2005: 173).

Por lo tanto, la televisión española y la televisión portuguesa pueden ser consideradas como hermanas por la poca diferencia de edad que tienen entre ellas. Esta pequeña diferencia de edad se da porque son inauguradas con poco más de un año de diferencia entre las dos, y por la similitud de los sistemas televisivos públicos, sin la presencia de empresas privadas, aunque todos sabemos que no siempre la más nueva (*RTP*) imita a la mayor (*TVE*).

A similitud con España, Portugal comparte incluso el régimen político, pues ambos países fracasaron democráticamente, aunque solucionaron este fracaso de formas distintas: Portugal a través del populismo realizado por Salazar ganando el poder a través de un plebiscito y con total apoyo de la prensa; en contraste, Franco a través de un golpe de Estado, provocó una inestabilidad política que derivó además en una guerra civil.

En el caso portugués, la república, pasados quince años del período monárquico en el territorio, organiza siete elecciones generales, cuarenta y cinco gobiernos (de los cuales uno duró un sólo día) y tuvo ocho presidentes (de los cuales solamente uno consiguió cumplir su mandato de cuatro años) (PAGE, 2009: 253).

En 1933, el año en que Salazar tomó el poder, España era una República, la segunda de su historia. El general Franco mandaba el ejército desplazado a Marruecos, en la guerra de África. Durante este periodo, la política era similar a la de Portugal antes de Salazar. Incluso el dictador portugués rompe la relación diplomática con los republicanos españoles, pues el régimen instalado en Portugal no coincide con la democracia española. No obstante, esta relación cambiará cuando Franco provoca el alzamiento del 18 de julio de 1936, empezando la guerra civil que perdurará hasta 1939, bajo el apoyo total de Portugal (TEXEIRA, 2012: 35).

A través del libro "*Salazar, a Imprensa e a Guerra Civil de Espanha*" escrito por Alberto Pena, se puede comprobar cómo Salazar apoyó a Franco desde el inicio del alzamiento, y además "La propaganda de la diplomacia y de los medios de comunicación portugueses a favor del franquismo le dieron cobertura internacional, (...) para influenciar la opinión pública internacional del lado faccioso, contra la Segunda República" (PENA, 2007: 223).

Portugal contrasta con España por participar en las dos grandes guerras, pero al igual que España en la guerra civil, también salió arruinado económicamente. No obstante, por más que los dos países hubieran tomado vías distintas, llegaron al mismo sitio: regímenes totalitaristas y fracaso económico.

La situación en el territorio se calma y cambia por completo cuando por segunda vez el presidente Carmona invita a Salazar a gobernar y este sólo acepta bajo la condición de que el presupuesto de todos los ministerios estuviese en sus manos. Un profesor de economía que de esta forma estabiliza la economía del país, acaba con el desempleo, y genera saldo positivo, consiguiendo además reunir en sus manos la administración de diversos Ministerios que dejaban los militares por no soportar las duras políticas restrictivas (MARQUES, 1995: 622-627).

Incluso su protagonismo se materializa en opinar de otros asuntos no económicos, conquistando el apoyo de los militares y de la población portuguesa; luego a partir de 1933 el presidente Carmona le traspasa el poder después de las elecciones. Salazar crea el Estado Novo, un régimen que suscribe una nueva constitución de carácter antidemocrático, antiliberal, anticomunista y autoritario (PAGE, 2009: 259-261).

Al analizar la televisión española y la portuguesa, se nota también una gran similitud entre ellas, hasta en que ambos regímenes vivieron con desconfianza la implantación del sistema televisivo, compartían incluso un enorme desinterés hacia el nuevo medio por el miedo de engendrar ideas liberales en la población.

Esta similitud entre ambos países, en lo que se refiere a lo televisivo, también es señalada por John Sinclair en *Latin American Television - A Global View*: "Ellos comparten grandes similitudes en el desarrollo de sus industrias televisores, sino también en las desviaciones particulares que exhiben a partir del patrón común de transición que se encuentra en las últimas décadas en Europa" (SINCLAIR, 1999: 121).

El retraso televisivo, tanto en Portugal como en España, se comprende por la política totalitarista vigente en los dos países; ambos regímenes sentían desprecio por la televisión en sus inicios, por eso, se explica la ausencia de los líderes fascistas en las inauguraciones: tanto en *RTP* por parte de Salazar, como por parte de Franco en *TVE*. Pero este desinterés sólo se refiere a una actitud de los gobiernos, pues los radio aficionados experimentan en territorio portugués la transmisión de imágenes a distancia desde la década de los 20; asimismo, hay otros casos de iniciativas privadas que siempre naufragaron en el intento.

Como por ejemplo, en 1937, cuando Abílio Nunes dos Santos desiste, por motivos económicos y técnicos, de montar una estación de televisión; o del empresario de Oporto, Álvaro de Oliveira, que en 1940 pide una autorización para la instalación de un puesto emisor experimental de televisión que le es denegada por el gobierno, considerando tal iniciativa como inoportuna en aquel entonces. A partir de 1946, gracias al trabajo realizado por el ingeniero Francisco Bordalo Machado sobre el estado de las experiencias de la televisión y la posibilidad de su inauguración en Portugal, es cuando se inician verdaderamente los estudios sobre la televisión (CÁDIMA, 1996: 25).

La verdad es que dentro de tantas similitudes entre Portugal y España, se denota que el retraso de las primeras emisiones televisivas por empresas extranjeras en territorio luso es aun más notorio que en el caso español, separándoles en dos décadas uno del otro. En Barcelona se hizo en 1936, ya en Madrid ocurrió en 1948, en el caso portugués la despreocupación y el desinterés de estas empresas se ve con más claridad, pues la primera emisión televisiva en territorio portugués se dio el día 4 de septiembre de 1956 en colaboración con *RCA* (*Radio Corporation of America*) y *Phillips* - poco más de un mes antes de que se inaugurara *Televisión Española* (*TVE*) el 28 de octubre de aquel mismo año – en la *Feria Popular de Lisboa* (TEVES, 1971: 93- 115).

Lo que curiosamente es similar, a la hora de comparar la televisión experimental en España y en Portugal, es que las primeras emisiones televisivas en los dos países tienen la presencia de *Phillips* y *RCA* en las *Ferias* realizadas en sus territorios. Salazar, así como Franco en España, nunca tuvo interés en fomentar el crecimiento de un nuevo medio de comunicación cuyo valor no comprendían exactamente; pues se vieron obligados a pensar en la televisión de forma más seria, pero sin valorarla, con el nacimiento oficial de *Eurovision* en marzo de 1954 (del que Portugal sólo se haría miembro a partir de 1959).

Los primeros pasos para que la televisión fuera oficial se dan cuando se decreta la Ley para la creación de *Radio Televisión Portuguesa (RTP)* el 15 de diciembre de 1955 con la figura de Marcello Caetano. Se reseña la figura del mismo pues su nombre formará parte de la segunda etapa de la televisión portuguesa, al firmar por parte del régimen un contrato de sociedad anónima con capital social de sesenta mil contos, junto a los accionistas que eran emisoras de radio privadas y particulares. Un sistema que además sólo tiene similitud con España (SINCLAIR, 1999: 122).

En contrapartida, hay también diferencias en el periodo experimental entre las historias televisivas de Portugal y España, como por ejemplo, cuando *RTP* envía a Brasil pocos meses antes de la inauguración, en 1957, al realizador portugués Fernando Frazão a los estudios de la emisora brasileña *TV Tupi*. Era necesario que Frazão pudiera aprender los métodos de producción de la televisión y los llevara de vuelta a Portugal, para ponerlos en práctica en la recién nacida televisión pública portuguesa *RTP*. Los métodos de producción utilizados por la segunda cadena más antigua de América Latina, ya llevaba siete años de experiencia en la emisión diaria de contenidos de domingo a domingo (TEVES, 1998: 74).

Por eso, la dramaturgia ya estaba pensada antes incluso de la inauguración, como también se pudo percibir de forma más evidente anteriormente en la televisión española, pues en el caso portugués el autor Francisco Rui Cádima indica que en abril de 1957 el gobierno crea una *Comisión de Examen y Clasificación de Espectáculos* con el intento de fiscalizar los programas de entretenimiento, clasificándolos por dos franjas de edad distintas: los teleteatros para todas las edades, luego podrían exhibirse a cualquier hora del día; y los clasificados para mayores de doce años, que deberían emitirse solamente después de la 22'30h. Todos los guiones pasaban bajo la supervisión del censor y no debían ofender o criticar jamás la soberanía nacional y llevar consigo además la moral cristiana y de las buenas costumbres (CÁDIMA, 1996: 46-47).

## 7.2 - La Televisión Salazarista

La censura televisiva ya estaba creada aún antes de empezar las emisiones, la investigadora Isabel Ferin Cunha explica que este periodo es una fase "de gran actividad en el campo de los media alterando la anterior relación de partida entre el sector público y la Iglesia, con la entrada de grupos privados portugueses y la apertura económica al extranjero, exigida para la entrada en la *EFTA*" (*Asociación Europea de Libre Comercio*) (CUNHA, 2011: 16).

Sin embargo, este fue el momento político más tenso antes de que la inauguración televisiva tuviera lugar, pues tras la derrota de Gran Bretaña en el canal de Suez en 1956, el país "decidió abandonar sus colonias de África. (...) [Esta noticia reverbera] en Angola y Mozambique, donde se produjo una rebelión que despertó a la alta sociedad portuguesa de su autosatisfacción como no había hecho la guerra de Europa" (BIRMINGHAM, 2005: 184).

Bajo todo este clima de tensión y de cambios económicos, la *RTP* inaugúrase el día 7 de marzo de 1957; con esto Portugal pasa a ser el segundo país de Lengua portuguesa en inaugurar la televisión. Su programación no sería diferente de las otras televisiones del mundo, al empezar también, cuatro días después de su inauguración, con la emisión de la primera ficción televisiva "*Monólogos do Vaqueiro*" (TEVES, 1971: 153, 158).

Esta novedad televisiva ha sido responsable de la migración de profesionales de la radio a la televisión, como ocurre en casi todos los países, pues como explica la investigadora Isabel Ferin Cunha que "al contrario de los años 40, en que el *star system* de la radio migraba para el cine, los años 50 dieron inicio a la migración del cine y del teatro para la televisión, y de esta para el cine portugués" (CUNHA, 2011: 16). Es decir, fueron los profesionales del *star system*, tanto del cine como del teatro, quienes construyeron la televisión portuguesa.

El investigador Vasco Hogan Teves añade que "las piezas dramáticas presentadas por la *RTP* en las semanas siguientes, se encargarían de apuntar al teleteatro como piedra de toque de la programación televisiva", citando inclusive una crítica de un periódico que explicaba la dinámica de estos contenidos ficcionales, pues "realizar un programa de teleteatro equivale a poner en movimiento la totalidad de los recursos de la estación de una

sola vez: artísticos, técnicos y de organización. Se movilizan todos los medios de un estudio" (TEVES, 1971: 158).

Aunque fueran utilizados todos los recursos disponibles de la emisora, la producción de dramaturgia en la televisión portuguesa no cesó, al revés, empezaba a destacarse como contenido estrella de las parrillas, pero con un toque distinto al brasileño. Este toque distinto es porque *RTP* toma el rumbo de experimentar un poco de todos los formatos de ficción, aunque los teleteatros y los dramáticos estuvieron más presentes, así como la producción de series, como por ejemplo, “*Enquanto os dias passam*” de 1958.

El criterio al elegir los textos residía en la calidad de los autores, por lo tanto las temáticas de los teleteatros no eran el principal objetivo del Estado que

hizo de la televisión, en una tentativa de diseminación de los principios políticos y, de forma imbricada, de una idea de nacionalidad. En lo que dice respecto a las temáticas abordadas por las piezas, se observa una tendencia para la presentación de historias sobre tensiones familiares y sociales bajo los géneros del drama y/o de la comedia" (TORRES y BURNAY, 2014: 35).

El investigador portugués Vasco Hogan Teves indica que en este mismo año de 1958, fueron producidos cincuenta teleteatros y el escaso público televisivo señalaba, en un sondeo realizado en 1959, a los teleteatros como el segundo programa más visto de la época, solamente detrás de los programas de variedades (TEVES, 1998: 97).

No obstante, cabe resaltar que el éxito de televidentes estaba compuesto por una minoría de la población, ya que en 1959 existían solamente treinta y dos mil receptores y solo el cuarenta y tres por ciento del territorio recibía la señal televisiva. La *RTP* era una televisión estatal administrada por un régimen totalitarista, aunque ni por eso abdicó de la práctica del subsidio a través de la publicidad y de las tasas creadas por el gobierno (CUNHA, 2011: 15).

En los inicios de la década de los 60, ya se puede notar cómo la ficción televisiva es un contenido que está siempre presente en la programación de la televisión pública portuguesa. Esta estabilidad del número de producciones ficcionales que incluye en la programación, se materializa con una media de cuarenta y cinco títulos al año, siendo cuarenta y siete obras en 1960, en 1961 fueron cuarenta y nueve, en 1962 son cuarenta títulos y en 1963, cuarenta (TEVES, 1998: 104).



Los investigadores Eduardo Cintra Torres y Catarina Duff Burnay explican que "hasta la década de los 80, y a pesar de que existieren otros géneros o formatos de narrativa dramática como películas y *feuilletons*, el teleteatro permaneció siendo dominante, con la adaptación de autores nacionales e internacionales y con una o dos emisiones semanales (TORRES y BURNAY, 2014: 34).

Esta información de los investigadores quienes afirman que los teleteatros fueron el formato dominante en la televisión, pero que también se realizaron *feuilletons* es interesante y al mismo tiempo sorprendente. La ficción serial televisiva portuguesa coincidentemente nace en este momento, aunque de forma artesanal y sin ánimo de producirla de forma industrial. Al descubrir que entre estas obras dramáticas algunas eran guiones originales de *feuilletons* realizados por autores portugueses, de los cuales se destaca el guionista Jorge Figueiredo de Barros, cambia por completo la idea de que la ficción serial solamente existe en la televisión portuguesa con la entrada de las telenovelas brasileñas.

Sin embargo, continuemos la digresión acerca de la primera ficción serial portuguesa en la televisión. El guionista citado anteriormente, había sido empleado de la *Radio Nacional*, y gracias a su experiencia anterior, supo tornar los diálogos de la ficción televisiva más desenvueltos, dando incluso lo que sugiere como "una digresión por los dominios del folletín televisivo" en la ficción "*O Bota Elástico*" realizada en 1961 (TEVES, 1998: 117).

No obstante, esta ficción serial televisiva ha sido vista por muy pocos portugueses, pues el régimen tardó en fomentar la televisión, ya que el número de televisores registrados en 1960 eran cuarenta y seis mil trescientas setenta y dos unidades. En aquel entonces el sesenta por ciento de la población portuguesa no podía obtener un televisor de forma alguna, ya que no tenían ni electricidad. Por eso, la ficción serial de gran éxito entre los consumidores portugueses de la época, no pertenecía al 40,3 por ciento de la población analfabeta, pues los grandes éxitos de masas eran todavía las fotonovelas y los folletines (MONTEIRO y POLICARPO, 2011: 308, 313, 316).

No obstante, es necesario añadir también que así como la población no tenía medios para tener un televisor, el Estado tampoco tenía, pues la emisión a nivel nacional empieza solamente "a mediados de los años 60" (CÁDIMA, 2002: 156), es decir, sólo a partir de la mitad de la década de los 60, la televisión portuguesa alcanza a todo el territorio portugués continental.

El cambio en Portugal surge cuando crece económicamente desde la década de los 60 hasta los 70. Para que esto se realizara, Salazar hace una reorganización de la administración pública, una represión militar cada vez más presente y el autoritarismo, planes de obras públicas, el fomento económico, la censura de la prensa y de los medios. La política externa portuguesa se mantuvo alejada de los otros países, para garantizar una independencia política dentro de su territorio ultramarino - los países africanos de Lengua portuguesa, así como Macao y Timor Oriental - que estaban todavía bajo el dominio colonialista portugués (SARAIVA, 1978: 359).

Inicialmente, este periodo denominado como *Televisión Salazarista*, estuvo marcado por intensos cambios en la política interna del país, llevando al que proponemos como una televisión creada por obligación del *Plan Marshall* y también del resto de Europa a través del acuerdo conocido como *Eurovision*. Por eso, la televisión portuguesa vive el mismo proceso televisivo desalentador que España, pues en Portugal tampoco hubo al principio, ningún interés en fomentar este nuevo medio de comunicación (CÁDIMA, 1996: 45).

### 7.3 - La Televisión Marcellista

Cuando el poder dictatorial de Salazar se traslada a Marcello Caetano, que fue el personaje clave para la creación de la televisión en Portugal, como vimos anteriormente, tuvo un gran compromiso en sus manos: los territorios ultramarinos y como solucionar los movimientos de independencia en estas regiones (actualmente nombradas como *PALOP*). Gobernaría hasta 1974 con la televisión registrando cada paso hasta la *revolución de los claveles*.

Pero hablemos sobre el periodo *marcellista*, nombrado de esta forma por ser gobernado por Marcello Caetano, el presidente del consejo de ministros de la época en que la *RTP* fuera inaugurada bajo el régimen de Salazar, que ahora tenía la responsabilidad de gobernar Portugal con el apoyo del grupo "*marcellista*" de información de aquel entonces, bajo la *SNI* y *ANI*.

En cuanto a la televisión en Portugal, el nuevo dictador supo utilizar el medio como instrumento de propaganda, pues según los *telediaros*, *Salazar sufrió un* accidente vascular cerebral y hematomas a raíz de una caída de una silla, delante de su podólogo, el día 3 de agosto de 1968 y tuvo que ser operado el día 7 de septiembre del mismo año.

Los telediaros de *RTP* citados por *Cádima* demuestran que el estado de salud de Salazar fuera desde esta fecha tema diario, controlando la audiencia con los altibajos en su salud y muchas anécdotas como si de una telenovela se tratara. Diecinueve días después, el 26 de septiembre de 1968, Marcello Caetano es nombrado presidente del Consejo incluyendo para su promoción un video biográfico de 6'20'h, exhibido en el telediario para todos los portugueses y para la prensa internacional.

Marcello Caetano se servía de la televisión para su discurso ideológico a través del programa "*Conversas em Família*", que por cierto fueron 16 entregas hasta 1974. Se estrenó el 8 de enero de 1969, exactamente un mes antes que el estado clínico de Salazar dejara de ser notificado diariamente en el telediario - el día 8 de febrero de 1969.

Tanto para el investigador portugués Francisco Rui Cádima, como para Vasco Hogan Teves la televisión era el arma del régimen de Marcello Caetano, y supo a través de ella, hacer una buena transición de poder, al hacer desaparecer casi por completo la imagen de Salazar; además la televisión servía para manipular a la población y también para

contrarrestar la hostilidad de la prensa que le atacaba diariamente (CÁDIMA, 1996: 201, 204-213-214/ TEVES, 1998: 158).

La manipulación se daba incluso con el ex dictador, pues en una entrevista publicada en el periódico francés *L'Aurore* del día 6 de septiembre de 1969, un día antes de que se cumpliera un año desde la operación de Salazar, se reveló: "un año después de la enfermedad alejarle del poder, encontré a Salazar en su palacio de Lisboa - creyendo que todavía gobierna Portugal".<sup>323</sup> Según fuentes, el nuevo régimen y los más allegados decidieron no decir nada de lo que había ocurrido a Salazar, quién finalmente fallece en 1970.

Pero todavía el año 1969, antes de la muerte de Salazar, *RTP* pasaría por cambios y hechos radicales: la llegada de Marcello Caetano hizo que la televisión portuguesa experimentara un cambio radical en la parrilla televisiva, como por ejemplo: la serialización y análisis del teatro portugués a través del programa "*Panorama do Teatro Português*"; la edición XIV del *Festival de Eurovisión* realizado en Madrid que llevó a Portugal y otros países a la participación con una canción (hasta 1971), todo eso después que cuatro países (España, Reino Unido, Holanda y Francia) empataran en primer lugar; pero sin lugar a dudas de entre todos los hechos, fue iniciar el primer centro de formación y documentación de *RTP*.

En 1970 lo más importante para la ficción televisiva es que se presentan 39 títulos dramáticos, entre los cuales se destaca un folletín televisivo, "*O Jogo da Verdade*"; o la serialización de obras teatrales que tengan al amor eterno como temática; y con la transmisión del Mundial de México en que Brasil salió ganador (TEVES, 1998: 167-169, 173, 175).

El año de 1970 es también una fecha preocupante para *RTP*, pues según citan las investigadoras Teresa Líbano Monteiro y Verónica Policarpo, el 78,8 por ciento de la población portuguesa ve la televisión; los jóvenes de las urbes y universitarios prefieren otras tareas para entretenerse (leer, ir al cine, al teatro o hacer deporte), debido principalmente a la divergencia ideológica excesivamente pregonada por Marcello Caetano en el medio televisivo (MONTEIRO y POLICARPO: 2011: 318-319)

---

<sup>323</sup> COELHO, Hugo Filipe. 04/08/2010. "40 anos da morte de Salazar está na moda". Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content\\_id=1633426&page=-](http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1633426&page=-), en septiembre de 2010.

**Tabla 28- Evolución del número de televisores por año en Portugal**

<i>AÑO</i>	<i>NÚMERO DE TELEVISORES</i>
1960	46.372
1970	388.776
1971	476.961
1974	674.000

Fuente: Elaboración propia.

Desde 1972 hasta los meses que antecedieron a la revolución, destaca un nombre: Francisco Pinto Balsemão, un periodista y abogado que hablaba de forma hostil en la Asamblea Nacional y en la prensa, sobre la pésima situación de los medios de comunicación en Portugal. (TEVES, 1998: 186-188). Este será quizás el defensor más exaltado para que autoricen la apertura del mercado televisivo, pues será él uno de los beneficiados, como veremos más adelante.

Quizás sea 1973 el año en que los dramáticos o teleteatros empiezan a caer en decadencia, pues al consultar la parrilla de la televisión portuguesa, en todo el año solamente fueron exhibidos cincuenta y nueve horas de ficción nacional. En contrapartida aumenta el número de trescientas dieciocho horas que están dedicados a la programación cultural (TEVES, 1998: 189).

Precisamente, el día 25 de abril de 1974, cuando habían seiscientos setenta y cuatro mil televisores, uno para cada trece habitantes en Portugal; estalla la famosa *revolução de los claveles*. Al mismo tiempo la revolución desembocó en la independencia de las ex-colonias africanas y asiática: Angola (1975), Mozambique (1975), Cabo Verde (1975), Guinea-Bissau (1974), Sao Tomé y Príncipe (1975) y Timor Oriental (1975) (MARQUES, 1995: 675).

La revolución fue iniciada por la radio *Renascença*, es decir un medio de comunicación fue quién avisó a los soldados cuando deberían empezar el levantamiento militar, este aviso se dio de forma discreta con la radiación de la canción de José Afonso, "*Grândola, Vila Morena*", daba inicio una revolución que consecuentemente cambiaría la historia de muchos países. A través del *Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA)*, con

total apoyo de la población en las calles, se inició la operación para derrocar y poner fin al régimen fascista existente durante cuarenta y ocho años en Portugal.

La televisión sirvió solamente para que la población asimilara la grandeza de la revolución. Sin embargo, la radio fue la gran protagonista mediática de la revolución. Tanto es así que durante la revolución el gran éxito de seguidores en una ficción serial fue la de la radionovela "*Simplesmente Maria*" que estuvo en antena también en la radio *Renascença* desde 21 de marzo de 1973 hasta 6 de noviembre de 1974 (MONTEIRO y POLICARPO, 2011: 320). Es decir, antes, durante y después de la revolución fue transmitida una radionovela con enorme audiencia, y oyentes de todos los rincones de Portugal.

Sin embargo, antes de la *revolución de los claveles*, en los territorios ultramarinos, como veremos en el capítulo 8, la televisión estaba prohibida, aunque muchos amateurs transmitieron durante décadas, como por ejemplo en Cabo Verde. No obstante, la televisión sería implantada de forma oficial por el régimen portugués solamente en Angola, como *TPA (Televisión Portuguesa de Angola)* el día 18 de octubre de 1975, pocos meses antes de firmar la declaración de independencia el 11 de noviembre del mismo año se nacionaliza la televisión y la nominan como *Televisión Popular de Angola (TPA)* (GUIDE, 2007: 94).

Pasada la *revolución de los claveles*, Francisco Rui Cádima indica que "la televisión se convirtió en la gran tentación de la política emergente. Un complejo grupo de militares, comunistas, izquierdistas revolucionarios y socialistas transformaron la *RTP* en un campo de batalla de sus estrategias político-partidarias, sólo aplacado después del 25 de noviembre de 1975".<sup>324</sup>

Marcello Caetano por lo tanto ya era pasado, pues llega en mayo de 1974 a su exilio en Rio de Janeiro, donde continúa su vida dando clases, escribiendo libros, dando conferencias hasta su muerte en 1980.<sup>325</sup> Es interesante que la trayectoria, tanto de Marcello Caetano, como de *RTP* son unísonas cuando eligen Brasil para vivir el periodo de

---

<sup>324</sup> CÁDIMA, Francisco Rui. 2007. [Radiotelevisión Portuguesa \(RTP\) - 50º aniversario de la televisión pública en Portugal](#). (In) Revista Telos - Cuadernos de Comunicación e Innovación. Julio-Septiembre. Nº 72. Madrid: Fundación Telefónica. Consultado en: <http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulonoticia.asp?idarticulo=1&rev=72.htm>, en julio de 2014.

<sup>325</sup> LUSA. 24/03/2009. Marcello Caetano viveu exílio produtivo no Brasil. Lisboa: RTP. Consultado en: <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=209850&tm=4&layout=121&visual=49>, en julio de 2014.

la transición democrática. *Caetano* elige Brasil como nuevo hogar hasta su muerte, y la televisión portuguesa como compradora fiel de los contenidos de ficción serial, producidos en la que había sido su mayor colonia.

## 7.4 - La Telenovela Brasileña en Portugal

Las investigaciones sobre la telenovela brasileña en Portugal tienen puntos de discordancia en su fecha de inicio. Al analizar el libro de *José Marques de Melo* “*As telenovelas da Globo: produção e exportação*” (un estudio encargado por la UNESCO sobre la producción y exportación de las telenovelas de TV *Globo*), el autor sitúa en 1975 la fecha en la cual se inicia la exportación de las telenovelas brasileñas hacia Portugal: "la primera experiencia de *Globo* en este terreno [de la exportación] fue en 1975, cuando '*Gabriela*' se emite en Portugal" (MELO, 1988: 39).

Esta información, a pesar de haber sido citada numerosas veces por otros autores, entre ellos, John Sinclair (SINCLAIR, 1996: 59/ SINCLAIR, 1999: 77) o Jesús Martín-Barbero (MARTÍN-BARBERO, 1995: 283), (FIGARO, 1997: 36/ ALLEN, 1995: 13/ SOUSA, 1997: 1), es completamente errónea, porque en realidad, el estreno de la telenovela brasileña en territorio portugués no se materializa hasta 1977.

Además, si pensamos cómo estaba Portugal en aquel año de 1975, sería difícil creer que la televisión pública portuguesa pudiera importar un programa televisivo brasileño, ya que sólo un año antes el país había cambiado de régimen político y en este año estaba firmando la independencia de los países africanos Lusófonos. La inestabilidad política durante el año 1975 es visible y notoria, incluso porque pasaron diversos militares en el poder hasta las elecciones democráticas de 1976.

Fueron tiempos en que los portugueses tuvieron una recaudación record en los cines para ver todas las películas prohibidas durante el régimen, etapa en que se dio un enorme éxodo rural y, por consiguiente, un gran crecimiento poblacional en las urbes, sumando también a los portugueses que vivían en las ex-colonias, que regresaban directamente a las ciudades portuguesas. Los portugueses pasaron durante este periodo por conflictos sociales, aún más por la lucha de los derechos laborales y aun así alcanzaron una normalización democrática. Esta normalización permitía unirse a Europa a través de medidas económicas y políticas regidas por el *FMI* (CUNHA, 2011: 89)..

Por lo tanto, durante este periodo de la pos revolución, la programación se redujo a dos franjas horarias y se sufrió una crisis por los problemas de presupuesto y laborales. La reestructuración de la *RTP* sólo pudo darse en 1977 con la implantación de una nueva programación (CUNHA, 2004: 174-176/ TRAQUINA, 1997: 25).



Como si no bastara todo el pensamiento lógico, basándose solamente en los hechos, la fecha citada por Marques de Melo, y de todos los autores citados anteriormente, se contradice cuando se investigan los estudios de innumerables autores portugueses, o directamente en los archivos o publicaciones de la productora de la telenovela, *Globo* (GLOBO, 2003: 55); quienes pueden responder a través de documentos más veraces a la desafortunada información creada por el investigador brasileño que infelizmente llevó a otros autores a repetir el mismo equivoco.

El error se confirma al percibir, en las diversas investigaciones portuguesas, que fechan a partir del día 16 de mayo de 1977, el estreno de “*Gabriela*” en *RTP1*, cuando las narrativas seriales brasileñas hacen su entrada en Portugal (CUNHA, 2003: 39/ CUNHA, 2004: 169/ CUNHA, 2011: 56/ MONTEIRO y POLICARPO, 2011: 322/ TEVES, 1998: 251 /TORRES, 2008: 68).

Además de la estabilidad política alcanzada en 1977, la telenovela brasileña solamente se estrena en Portugal porque se conmemoran los 20 años de la *RTP* en 1977. El ente público decide estrechar los lazos con Brasil y como homenaje, en su aniversario, compra el derecho de exhibición de la telenovela “*Gabriela*”.

La coincidencia, y quizás el equívoco de José Marques de Melo, es que esta telenovela, “*Gabriela*”, fue anteriormente una producción realizada para la conmemoración del décimo aniversario de la *TV Globo* en el año 1975. Por lo tanto, el autor puede haberse equivocado en el año de realización de la telenovela que fue una superproducción en todos los sentidos. Desde la elección de la narrativa creada por un famoso escritor (Jorge Amado), hasta el reparto estelar brasileño (Sonia Braga, Paulo Gracindo, Dina Sfat, Armando Bogus etc), escenarios perfectos e infraestructuras de última tecnología para aquel entonces, como por ejemplo: una ciudad escenográfica y toda la telenovela registrada en color. (GLOBO, 2003: 55).

Esta telenovela había tenido un gran éxito en Brasil; se trataba de una adaptación del libro “*Gabriela, Cravo e Canela*” escrito por Jorge Amado. El escritor, nacido en Salvador de Bahía, era considerado como uno de los más famosos de la literatura brasileña y también un comunista reconocido. Después de tantos años de represión generados por la dictadura portuguesa, la libertad llega de las manos de un país que un día fue su más grande colonia en el mundo (SINCLAIR, 1999: 78).

La investigadora Isabel Ferin Cunha añade que "la telenovela '*Gabriela*' produce, incluso en Portugal, en un contexto sociopolítico muy específico, un fenómeno de cohesión y consenso social en función de la interactividad que promueve con su público", además añade "sabiendo que, en 1977, el número de aparatos de televisión no superaba los 150 por mil y que era práctica corriente (...) ver la telenovela en los cafés, asociaciones o sedes de cooperativas, se puede imaginar el efecto de interactividad" (CUNHA, 2011: 97).

Por eso, 1977 es un año clave para el mercado Lusófono ya que las telenovelas brasileñas de *TV Globo* se estrenan en Portugal y también en Angola y Mozambique, a través de los canales públicos *RTP*, *TPA* y *TVM* respectivamente. Las telenovelas brasileñas conquistaron a un público de Lengua portuguesa sorprendido con las producciones audiovisuales de un país que estaba al otro lado del Atlántico (BRITTOS, 2005: 135-136).

Lo que se concibió como un homenaje a los veinte años de *RTP* con la exhibición de apenas una telenovela, acabó en una relación frecuente y duradera entre el ente televisivo portugués y la poderosa empresa privada brasileña. En los siguientes cuatro años, fueron exhibidas en la programación de la *RTP* ocho telenovelas brasileñas más producidas por *Globo*, generando durante la emisión de todas ellas un gran éxito de publicidad y audiencia entre los televidentes portugueses.

**Tabla 29- Telenovelas Brasileñas Exhibidas en Portugal (1977- 1981)**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Gabriela	1977	Globo/RTP
A Escrava Isaura	1978	Globo/RTP
O Casarão	1978	Edipim/RTP
O Astro	1979	Globo/RTP
Dancin' Days	1979	Edipim/RTP
Dona Bárbara	1979	Globo/RTP
Sinhazinha Flô	1980	Globo/RTP
Dona Xepa	1980	Globo/RTP

Água Viva	1981	Globo/RTP
Olhai os Lírios do Campo	1981	Globo/RTP

Fuente: Elaboración propia.

En resumen, desde 1977 hasta 1981, la *RTP* exhibe nueva producciones brasileñas y apenas una venezolana ("*Dona Bárbara*"), que se trababa de una producción de 1975 realizada por *Radio Caracas Televisión (RCT)* y que se torna la primera telenovela del grupo hispanoparlante exhibida en Portugal. Esta ficción serial fue además la primera telenovela venezolana grabada en color y estaba basada en la novela homónima escrita por Rómulo Gallegos (RONDÓN, 2006: 58).

De este modo, la industria televisiva portuguesa prefiere todavía no arriesgarse en la producción de una ficción serial televisiva nacional, aunque esta ausencia de ficciones portuguesas durará muy poco tiempo.

## 7.5 - La Producción Portuguesa

La década de los 80 en Portugal se puede dividir en dos distintos momentos: la primera mitad, con el Estado como agente modernizador para una normalización democrática a través de medidas económicas y políticas regidas por el *FMI*, para acceder a la Unión Europea, y la segunda mitad ya beneficiándose de los fondos de estructuración por pertenecer a la Comunidad Europea (CUNHA, 2004: 175).

Este nuevo periodo de estabilidad y equilibrio no se limitaba a lo económico y político, sino también al audiovisual televisivo de Portugal. Pasados cinco años de la exhibición de "*Gabriela*" en la *RTP*, daba inicio la producción de la ficción serial televisiva portuguesa, que se materializa el año 1982 a través de la telenovela "*Vila Faia*". La investigadora Isabel Ferin Cunha cuenta que la telenovela estuvo "rodeada de gran expectativa, adoptando el modelo utilizado por *Globo*, aunque asegurándose que fuera una alternativa para quienes no les gustaban las '*brasileñadas*'" <sup>326</sup> (CUNHA, 2011: 24).

En la investigación "*SP Televisão - A Força da Ficção*", coordinada por José do Amaral, se encuentran informaciones sobre la primera ficción serial televisiva portuguesa, en la cual se afirma que "lo que se destacó entre las conquistas, vicisitudes y peripecias que rondaran '*Vila Faia*' (*RTP* - 1982) fue la capacidad de la producción nacional para hacer frente a la brasileña, abriendo nuevas oportunidades al sector en Portugal" (AMARAL, 2012: 13). <sup>327</sup>

A partir de entonces, es verdad que Portugal jamás dejaría de producir la ficción serial televisiva, aunque inicialmente sólo fuera de forma episódica. En cuanto a la pregunta sobre '*hacer frente a la brasileña*' citado anteriormente por la investigación sobre las ficciones producidas por la productora de contenidos *SP Televisão*, es un poco confuso y sin fundamento, pues en aquel entonces no existía otro canal televisivo que el ente público, por lo tanto no existía competitividad real. Es verdad que producir más contenidos, es mejor para el sector, aunque se comprueba que la anterior afirmación no es del todo verídica.

---

<sup>326</sup> Término despreciativo para las telenovelas brasileñas.

<sup>327</sup> Es curioso que al fin de este párrafo surge otra afirmación despreciativa hacia el audiovisual producido en los otros países de lengua portuguesa, pues al indicar las calidades de la telenovela nacional "*Vila Faia*", el texto indica "lo más importante de que todo eso, hablado en lengua portuguesa".

Además, al leer la investigación "*O Fenómeno Televisivo*" escrita por Francisco Rui Cádima que afirma ser "*Vila Faia*" "una producción más modesta y sin la popularidad de las telenovelas de *Globo*" (CÁDIMA, 1995: 47). Es decir, si tuvo menos popularidad que las telenovelas producidas por *Globo*, no se puede afirmar que hizo frente a las ficciones seriales brasileñas.

Otro ejemplo de cómo las producciones portuguesas no podrían obtener grandes números de audiencia en aquel entonces, es que sólo en el periodo señalado de diez años (1982 - 1991), la cadena pública *RTP* produjo apenas seis telenovelas, lo que vendrían a ser pocas producciones para hacer frente a las producciones brasileñas.

Durante este mismo periodo de tiempo serán exhibidas diecinueve producciones brasileñas, más del triple de títulos de la producción nacional, por lo tanto la anterior declaración está un poco manipulada con el fin de enaltecer el contenido audiovisual portugués, intentando cambiar incluso la historia de la ficción serial televisiva en Portugal.

Sin embargo, comprobemos en seguida todas las telenovelas producidas y también las emitidas por la *RTP* durante estos diez años:

**Tabla 30- Las telenovelas emitidas en Portugal 1982 – 1989**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Baila Comigo	1982	Globo/RTP
Cabocla	1982	Globo/RTP
Vila Faia	1982	EDIPIM/RTP
Pai Herói	1983	Globo/RTP
Origens	1983	EDIPIM/RTP
O Bem Amado	1984	Globo/RTP
A Guerra dos Sexos	1984	Globo/RTP
A Sucessora	1985	Globo/RTP
Louco Amor	1985	Globo/RTP

Chuva na Areia	1985	Edipim/RTP
Vereda Tropical	1986	Globo/RTP
Viver a Vida	1986	Manchete/RTP
Roque Santeiro	1987	Globo/RTP
Cambalacho	1987	Globo/RTP
Dona Santa	1987	Band/RTP
Tudo ou Nada	1987	Manchete/RTP
Palavras Cruzadas	1987	Atlantida/RTP
Passarelle	1988	Edipim/RTP
Brega e Chique	1988	Globo/RTP
Selva de Pedra	1988	Globo/RTP
Amor com Amor se Paga	1989	Globo/RTP
Vale Tudo	1989	Globo/RTP
Sassaricando	1989	Globo/RTP
Fera Radical	1989	Globo/RTP
Meu Pé de Laranja Lima	1989	Band/RTP

Fuente: Elaboración propia.

Lo interesante es que ya en la década de los 80 se estrenan dos telenovelas brasileñas que no fueron producidas por *Globo*, sino por *Manchete* y *Band*, aunque *Globo* no tendría que preocuparse por esta competitividad, ya que las otras dos empresas brasileñas no tenían el mismo ritmo de producción audiovisual industrial necesario para suplir al mercado televisivo portugués.

Sobre las telenovelas portuguesas, el investigador Francisco Rui Cádima afirma que estas no tenían una buena receptividad en los medios intelectuales y añade un comentario realizado por Miguel Esteves Cardoso en la prensa sobre la telenovela "*Origens*", "No es

bien la sociedad portuguesa, y no es bien Portugal. Aunque es una mirada que se ve la sociedad portuguesa mejorada" (CÁDIMA, 1195: 48). En otras palabras, el comentario suscita la percepción de que no hay una identificación real del televidente portugués con las narrativas emitidas en aquel entonces, sugiriendo incluso que era un mundo dotado apenas de burgueses sin personajes del pueblo.

Es decir, los intelectuales y críticos no conseguían identificar la sociedad portuguesa en los folletines televisivos, luego se entiende el motivo por el cual las telenovelas portuguesas no conseguían alcanzar la misma audiencia obtenida por la telenovela brasileña, lo cierto es que esto cambiará, aunque al cabo de algunas décadas.

**Tabla 31- Las telenovelas emitidas en Portugal 1990 - 1991**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
A Gata Comeu	1990	Globo/RTP
Roda de Fogo	1990	Globo/RTP
Top Model	1990	Globo/RTP
Ti Ti Ti	1990	Globo/RTP
Araponga	1991	Globo/RTP
Tieta	1991	Globo/RTP
Direito de Amar	1991	Globo/RTP
Sassá Mutema	1991	Globo/RTP
Final Feliz	1991	Globo/RTP
Pantanal	1991	Manchete/RTP
Rainha da Sucata	1991	Globo/RTP
Lua Cheia de Amor	1991	Globo/RTP

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a los dos últimos años en que *RTP* todavía monopolizaba el mercado televisivo portugués, el ente público decidió emitir doce producciones brasileñas, siendo todas de *Globo*, menos una que fue la telenovela "*Pantanal*", cuya ficción tuvo gran éxito en Brasil a través de la cadena *Manchete*.



## 7.6 - La Apertura del Mercado Televisivo Portugués

En estos momentos es cuando el mercado televisivo portugués empieza a profesionalizarse, o mejor dicho, empieza la industrialización de la ficción serial televisiva. Este periodo es así caracterizado porque se crea la productora de contenidos *NBP (Nicolau Breyner Producciones)* en 1990,<sup>328</sup> y la productora española *Videomedia*<sup>329</sup> abre una filial en territorio portugués para proyectos dedicados exclusivamente a este mercado a partir de 1993.

El surgimiento de las productoras está relacionado con la creación de los canales comerciales portugueses en 1992 y 1993. La primera cadena, *Sistema Independiente de Comunicación (SIC)*, inaugurada el día seis de octubre de 1992, y fundada por el político José Pinto Balsemão, la segunda es la *Televisión de la Iglesia (TVI)* – (que posteriormente pasa a llamarse *Televisión Independiente*) inaugurada el día 20 de febrero de 1993, administrada en sus inicios por la Iglesia Católica (TRAQUINA, 2002: 156/ LOPES, 2012: 18).

Aunque hay crecimiento de producciones nacionales, por el nacimiento de las cadenas privadas, la telenovela brasileña también expande su alcance, por ejemplo *Globo* preferentemente al canal privado *SIC* y a *RTP* hasta 1995; por otro lado las telenovelas producidas por *SBT*, *Band* y *Manchete* son exhibidas en *TVI* y *RTP*.

---

<sup>328</sup> Posteriormente, el 60 por ciento de la productora es adquirida por el grupo *Prisa* en 2001, y en 2007 el grupo español decide comprar la totalidad de las acciones, cambiando definitivamente el nombre de la productora para *Plural Entertainment*.

LUSA. 10/10/2007. Media Capital compra totalidade da NBP, a maior produtora televisiva portuguesa. Lisboa: Público. Consultado en: <http://www.publico.pt/media/noticia/media-capital-compra-totalidade-da-nbp-a-maior-produtora-televisiva-portuguesa-1307084>, en agosto de 2015.

<sup>329</sup> Videomedia es una productora española independiente que posteriormente pertenece al grupo de comunicación Vocento, la productora BocaBoca y Europroducciones. La productora fue creada en el año 1982, aunque en Portugal está presente desde 1993, y en Italia a partir del año 2000. En Portugal, Videomedia ya produjo programas para todas las cadenas de televisión del mercado. Sin embargo, la productora entra en concurso de acreedores con fecha en 14/10/14 según el Boletín Oficial del Estado.

BOE. 04/11/14. Boletín Oficial del Estado. Núm. 267. Sec. IV. Pág. 52588. Consultado en: <https://www.boe.es/boe/dias/2014/11/04/pdfs/BOE-B-2014-38790.pdf>, en agosto de 2015.

La web de la empresa además ha desaparecido, para más informaciones ver: <http://www.videomedia.es/>

Dicho de otro modo, "con la ruptura del monopolio de la *RTP* en 1992 y la subsecuente batalla furiosa por la audiencia, las telenovelas se tornaron aún más dominantes en la programación televisiva" (SOUZA, 1998: 9).

A continuación están relacionadas todas estas ficciones seriales que fueron emitidas como estrategia para atraer la audiencia, son estas:

**Tabla 32- Las telenovelas emitidas en Portugal 1992 - 1993**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Plumas e Lantejoulas	1992	Globo/SIC
De Corpo e Alma	1992	Globo/SIC
Felicidade	1992	Globo/RTP1
Lua Cheia de Amor	1992	Globo+RTVE/RTP1
Cinzas	1992	NBP/RTP1
Meu Bem Meu Mal	1992	Globo/RTP2
Pedra Sobre Pedra	1992	Globo/RTP1
Barriga de Aluguer	1992	Globo/RTP2
Mico Preto	1992	Globo/RTP1
Carrossel	1992	Televisa/RTP2
Salomé	1992	Globo/RTP2
Gente Fina	1993	Globo/SIC
Renascer	1993	Globo/SIC
Roque Santeiro	1993	Globo/SIC
Verão Quente	1993	NBP/RTP1
A Banqueira do Povo	1993	MÁQUINA/RTP1
O Dono do Mundo	1993	Globo/RTP1

Bebé a Bordo	1993	Globo/RTP2
Despedida de solteiro	1993	Globo/RTP1
Vamp	1993	Globo/RTP2
O Sexo dos Anjos	1993	Globo/RTP2
Deus nos Acuda	1993	Globo/RTP1
Telhados de Vidro	1993	Atlantida/TVI
Lágrimas/La Revancha	1993	Venevisión/TVI
Topazio	1993	RCTV/TVI
Rosa Baiana	1993	Band/TVI

Fuente: Elaboración propia.

Durante los dos primeros años de vida de las televisiones privadas, tanto el ente público *RTP* como la cadena *SIC* exhiben producciones brasileñas; respectivamente trece y cinco títulos cada una. Aunque *RTP* es la empresa televisiva que más títulos de *Globo* elige para su programación, incluyendo la co producción "*Lua Cheia de Amor*" realizada por la televisión pública española (*TVE*) con la brasileña *Globo*.

Respecto a la producción nacional, *RTP* también es la que más emite durante estos dos años iniciales, para ser más exactos tres producciones "*Cinzas*", "*Verão Quente*" y "*A Banqueira do Povo*", frente a apenas una telenovela nacional emitida en la *TVI*, "*Telhados de Vidro*". Además de contar con la co producción española citada anteriormente, la producción iberoamericana se reduce a tres telenovelas más, representadas por "*Carrossel*" ("*Carrusel*" - *Televisa*), "*Lágrimas*" ("*La Revancha*" - *Venevisión*) y "*Topázio*" ("*Topazio*" - *RCTV*).

En contraste, *TVI* opta por emitir apenas cuatro telenovelas durante este período, dos iberoamericanas citadas anteriormente ("*Lágrimas*" y "*Topazio*"), y "*Rosa Baiana*" de la cadena brasileña *Band*. "*Telhados de Vidro*", que es la primera ficción serial televisiva nacional exhibida por una televisión privada, y además en el mismo año de su inauguración (1993), algo que por ejemplo no se realizó en *SIC*. Sin embargo, aunque *TVI* invirtiera en la ficción serial televisiva, tanto nacional como extranjera, ninguna consigue elevados índices de audiencia (LOPES, 2006: 219).

En referencia a la audiencia, la telenovela brasileña que más audiencia alcanzó en la trayectoria de la ficción serial en Portugal fue en el año 1993, -en verdad una reposición de la producción "*Roque Santeiro*"- (veintitrés puntos de media) realizada por *Globo* y exhibida por *SIC* (exhibida anteriormente en 1987 por *RTP*), que incluso superó la media obtenida por "*Gabriela*" (21 puntos) exhibida en 1977.<sup>330</sup>

En cuanto a la exhibición de otras producciones extranjeras en el mercado televisivo portugués en el año 1993: “el único punto en común es la significativa presencia de producciones norteamericanas que nunca es inferior al diecisiete por ciento (*RTP2*) y que llega a ocupar el cuarenta y tres por ciento de la programación de *SIC*. La tercera fuente principal de la programación (...) es Brasil, en el canal *RTP1* (once por ciento) y en *SIC* (once por ciento)” (TRAQUINA, 1994: 244).

De este modo, este periodo está marcado por la exhibición de telenovelas brasileñas en todos los canales portugueses, además de emitir muchas producciones de ficción norteamericanas. En cuanto a las telenovelas de *Globo*, pasarán a ser exhibidas exclusivamente en una emisora, cuando se firme un contrato de exclusividad con el canal *SIC*.

A raíz de este contrato, *Globo* cortará su relación comercial con el ente público portugués (1994) para reforzar su apuesta por *SIC* con la compra de un quince por ciento de las acciones del canal privado portugués (que serán vendidas en 2003),<sup>331</sup> porcentaje máximo autorizado por la legislación portuguesa en cuanto a la inversión de capital extranjero en una televisión privada portuguesa (BRAUMANN, 2005: 176).<sup>332</sup>

Esta relación entre las dos empresas es comentada por la prensa portuguesa, afirmando que *SIC* "en 1992, cuando fue creada, tenía un efectivo apoyo de la familia

---

<sup>330</sup> FINOTTI, Ivan. 26/11/2003. “Novelas derrubam humor de Portugal”. São Paulo: UOL. Consultado en: [http://www.uol.com.br/fol/brasil500/500\\_12.htm](http://www.uol.com.br/fol/brasil500/500_12.htm), en noviembre 2003.

<sup>331</sup> CÁDIMA, Francisco Rui. 1995. As telenovelas em Portugal - história e teoria do género. (In) CÁDIMA, Francisco Rui. O Fenómeno Televisivo. Lisboa: Círculo de Leitores. Consultado en: <http://www2.fcsh.unl.pt/cadeiras/htv/artigos/As%20telenovelas%20em%20Portugal.pdf>, en agosto 2008.

<sup>332</sup> BRITTOS, Valério Cruz. 2002. “A influência da Globo na televisão portuguesa”. In: VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais: As Linguagens da Lusofonia. Rio de Janeiro: IUPERJ. Página 2. Consultado en: [http://www.iuperj.br/Lusofonia/papers/valerio%2520cruz%2520brittos.pdf+%22Valerio+Cruz+Brittos%22&hl=pt-BR&lr=lang\\_pt&ic=UTF-8](http://www.iuperj.br/Lusofonia/papers/valerio%2520cruz%2520brittos.pdf+%22Valerio+Cruz+Brittos%22&hl=pt-BR&lr=lang_pt&ic=UTF-8), en noviembre de 2003.

Marinho. Era uma relação emocional, aunque era negocio". <sup>333</sup> Y esta relación emocional y de negocio es evidente, pues se emite un alto número de telenovelas provenientes de *Globo* en la programación de *SIC* en el año 1994, son las siguientes:

**Tabla 33 - Las telenovelas emitidas en Portugal 1994**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
O Mapa da Mina	1994	Globo/SIC
Sonho meu	1994	Globo/SIC
Tropicaliente	1994	Globo/SIC
Vidas Cruzadas (Pátria Minha)	1994	Globo/SIC
A Viagem	1994	Globo/SIC
Olhai os Lírios do Campo	1994	Globo/SIC
Olho no Olho	1994	Globo/SIC
Sassá Mutema (Salvador da Pátria)	1994	Globo/SIC
Mulheres de Areia	1994	Globo/SIC
Paraíso	1994	Venevisión/SIC
Por Amar-te Tanto	1994	Venevisión/SIC
Na Paz dos Anjos	1994	NBP/RTP1
Desencontros	1994	NBP/RTP1
Prisioneira do Amor	1994	Televisa/RTP2
A história de Ana Raio e Zé Trovão	1994	Manchete/RTP1
Perigosas Peruas	1994	Globo/RTP1
Fera Ferida	1994	Globo/RTP1
Mandala	1994	Globo/RTP1
74.5 - Uma Onda no Ar	1994	Manchete/RTP1
Edera	1994	Reteitalia/RTP1

<sup>333</sup> AZINHEIRA, Nuno. 31/08/2011. A SIC e a Globo. Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content\\_id=1967395&seccao=Nuno%20Azinheira&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=1967395&seccao=Nuno%20Azinheira&page=-1), en agosto de 2014.

Éramos Seis	1994	SBT/TVI
Estrela/ Cara Sucia	1994	Venevisión/TVI
Morena Clara	1994	Venevisión/TVI
O Preço da Paixão/ Maria Celeste	1994	Venevisión/TVI
Capricho/ Abigail	1994	Televisa/TVI

Fuente: Elaboración propia.

Por lo tanto, el año 1994 está marcado por ser el último en que *RTP* no exhibirá ya ninguna telenovela producida por *Globo*. Inclusive este será en el que más telenovelas de *Globo* fueron exhibidas en las pantallas portuguesas, totalizando once títulos en apenas un año. Aunque dos empresas televisivas provenientes de Brasil, *Manchete* y *SBT*, también exhiben tres producciones en los canales portugueses durante 1994, pero la gran novedad es la emisión de la telenovela italiana "*Edera*" en la cadena pública portuguesa.

Antes de todo, las relaciones de *Globo* con *RTP* no estaban materializadas en base a un contrato de exclusividad, lo que hacía que la cadena pública portuguesa tuviera que sufrir la competencia de todas las cadenas de televisión privadas con las cuales *Globo* podía también negociar sus telenovelas. Todo empieza en 1992, con la entrada de las nuevas cadenas hasta 1994 cuando *RTP* emite "*Mandala*", una telenovela de poco éxito tanto en Brasil como en Portugal y siendo así el público se traslada a la cadena privada *SIC* que emite "*Mulheres de Areia*", también una producción de *Globo*.

Por otra parte, la amenaza a la hegemonía de *RTP* empieza cuando *SIC* emite un programa de imitaciones de músicas llamado "*Chuva de Estrelas*" y el programa "*Minas e Armadilhas*", que contribuye a acentuar el traslado definitivo de la audiencia hacia la *SIC* en 1994. A partir de este momento las telenovelas brasileñas pasarán a ser exhibidas solamente por *SIC*.<sup>334</sup>

El canal privado *SIC* aprovecha este traslado de la audiencia, principalmente por las telenovelas de *Globo*, para innovar su telediario ofreciendo más tiempo en la parrilla de su

<sup>334</sup> LOPES, Felisbela. 2000. O panorama audiovisual português: o passado recente e o futuro próximo. (In) Revista Eptic On Line, vol. II, nº1 Enero. – Junio. Página 41. Consultado en: <http://www2.eptic.com.br/arquivos/Revistas/vol.II.n.1.2000/EPTIC%20II-1.pdf>, consultado en junio de 2010.

Dirección del artículo trasladada para: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-felisbela-panorama-audiovisual-portugues-2000.pdf>, consultado en agosto de 2015. Pág. 3.

programación, incluso aumentando la cobertura local con todas las características del "*Espectáculo de la Información*" teorizado por Ignacio Ramonet. A modo de ejemplo, el estudio del telediario con una redacción al fondo (RAMONET, 2002: 21). Aunque por más que la estación pública intentara copiar las mismas estrategias de las redes privadas, difícilmente obtendría un gran éxito, pues "un gran programa cultural de servicio público es incompatible con la constitución de una empresa privada independiente del canal".<sup>335</sup>

Sin embargo, para *SIC* era mejor obtener acuerdos con otros canales o incluso vender parte de la empresa, ya que el gobierno autorizó la entrada de capital extranjero. Este negocio se da principalmente porque "el sistema de los medios globales es parcialmente competitivo, en cualquier sentido económico del término. Varias entre las grandes empresas del sector tienen accionistas en común, poseen partes unas de las otras" (MCCHESENEY, 2003: 229).

Además, la cadena privada portuguesa *SIC* ve su índice de audiencia crecer, y pasa a ser líder de audiencia a partir de 1995. Entonces, veamos los títulos exhibidos por las televisiones portuguesas justo durante este periodo entre 1995 y 1996:

**Tabla 34 - Telenovelas emitidas en Portugal 1995 - 1996**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Quatro por Quatro	1995	Globo/SIC
Historia de Amor	1995	Globo/SIC
A Próxima Vítima	1995	Globo/SIC
Cara e Coroa	1995	Globo/SIC
Felicidade	1995	Globo/SIC
Tieta	1995	Globo/SIC
Irmãos Coragem	1995	Globo/SIC
Sinhá Moça	1995	Globo/SIC
Por Amar-te Tanto	1995	Venevisión/SIC

<sup>335</sup> PIVOR, Bernard. 04/07/2001. A confissão do Rei Ler. Revista Visão. Linda-a-Velha: Abril/Controjournal Editora. Pág. 16.

Os Imigrantes	1995	Band/SIC
Roseira Brava	1995	NBP/RTP1
Primeiro Amor	1995	NBP/RTP1
Marimar	1995	Televisa/RTP2
Maria José	1995	Televisa/RTP2
Coração Selvagem	1995	Televisa/RTP2
A Traidora	1995	Venevisión/RTP2
Corpo Santo	1995	Manchete/RTP1
Kananga do Japão	1995	Manchete/RTP1
Cortina de Vidro	1995	SBT/RTP1
Idade da Loba	1995	Band/RTP1
Pantanal	1995	Manchete/RTP1
Abigaíl	1995	RCTV/TVI
Capricho	1996	Televisa/TVI
Ambição (Cuna de Lobos)	1996	Televisa/TVI
Explode Coração	1996	Globo/SIC
A Guerra dos Sexos	1996	Globo/SIC
Quem é Você?	1996	Globo/SIC
O Rei do Gado	1996	Globo/SIC
Vidas de Sal	1996	NBP/RTP1
Filhas do Vento	1996	NBP/RTP1
Xica da Silva	1996	Manchete/TVI
Capricho	1996	Televisa/TVI
Laços de Amor	1996	Televisa/TVI

Fuente: Elaboración propia.

El aumento de la audiencia vivida por *SIC* fue producto de la inversión en la compra de doce telenovelas de *Globo*, una de la cadena brasileña *Band* y otra de *Venevisión* durante estos dos años, totalizando catorce telenovelas en este corto periodo de tiempo.



No obstante, la *RTP* invierte en la producción nacional con la emisión de cuatro telenovelas ("*Roseira Brava*", "*Primeiro Amor*", "*Vidas de Sal*", "*Filhas do Vento*"), todas ellas producidas por la *NBP*. Además de las cuatro producciones nacionales, el ente público emite diez telenovelas de países iberoamericanos (Brasil, México y Venezuela). De esta forma, "los defensores del servicio público se mostraron, casi siempre, bastante insatisfechos con el tipo de programación presentado por la *RTP*, que, en sus perspectivas, no constituía una alternativa real a la oferta de los operadores privados" (MARTINS, 2006: 94)

En 1997, es cuando empieza un cambio en la *TVI*, pues "el grupo *Media Capital* entraba en el capital social de la *TVI*, que después proseguiría en una lógica de expansión. Miguel Paes do Amaral, presidente del grupo, inicia en ese momento la reformulación de la empresa" (NASCIMENTO, 2000: 20). Luego, en cuanto *TVI* fue un proyecto de la Iglesia Católica, las audiencias eran más bajas de lo que se esperaba, y "acabó por transformarse en un objetivo apetecible para la operación de compra, dado que tenía infraestructuras físicas, humanas y tecnológicas" (MARTINS, 2006: 94).

En cuanto a la audiencia respectiva de las televisiones portuguesas, en el año 1997, era la siguiente:

**Tabla 35 - Audiencia de las cadenas televisivas portuguesas en 1997**

SIC – entre el 47.5% y el 51.5%
RTP1 – entre el 31.9% y el 34.5%
TVI – entre el 10.8% y el 14%
RTP2 – entre el 5.2% y el 6.2%

Fuente: NASCIMENTO, José Rafael. 2000. Satisfação do consumidor – o caso da televisão por cabo em Portugal. Cascais: Editora Principia. Pág. 20.

Los números de la audiencia para el año 1997 son claros: *SIC* consigue mantenerse líder con casi veinte puntos de diferencia sobre el segundo puesto. Es decir, en este periodo inicial de las cadenas privadas televisivas, *SIC* es claramente la ganadora, hecho que se

confirma hasta el final de la década, ya que en 1999, de los diez programas más vistos entre enero y diciembre en la televisión portuguesa, todos eran de la televisión privada *SIC*. De estos diez programas, tres eran telenovelas brasileñas (“*Terra Nostra*” se encuentra en primer lugar, seguido de “*Torre de Babel*” en segunda posición, y “*Suave Veneno*” que ocupa el cuarto puesto) (PISSARREIRA, 2000: 42).

Aunque esta audiencia se debe a que *SIC* fue durante mucho tiempo una de las pocas cadenas en emitir mayoritariamente telenovelas brasileñas provenientes de *Globo*, veamos los títulos exhibidos desde 1997 hasta 1999:

**Tabla 36 - Las telenovelas emitidas en Portugal 1997 – 1999**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
A Indomada	1997	Globo/SIC
Anjo Mau	1997	Globo/SIC
Salsa e Merengue	1997	Globo/SIC
Corpo Dourado	1997	Globo/SIC
O Amor está no Ar	1997	Globo/SIC
Por Amor	1997	Globo/SIC
A Grande Aposta	1997	NBP/RTP1
Terra Mãe	1997	NBP/RTP1
António Alves, o taxista	1997	SBT/RTP1
Carmen	1997	Manchete/RTP1
Alondra	1997	Televisa/RTP1
Kassandra	1997	RCTV/TVI
Mulher Perigosa	1997	Venevisión/TVI
Dama de Rosa	1997	RCTV/TVI
Fúria do Destino	1997	Venevisión/TVI
Torre de Babel	1998	Globo/SIC
Era uma Vez...	1998	Globo/SIC

Pecado Capital	1998	Globo/SIC
Os Lobos	1998	NBP/RTP1
Perdidos de Amor	1998	Band/RTP1
Esmeralda	1998	Televisa/RTP
Caminhos Cruzados	1998	Televisa/TVI
Lágrimas de Mulher	1998	Televisa/TVI
Andando nas Nuvens	1999	Globo/SIC
Força de um Desejo	1999	Globo/SIC
Suave Veneno	1999	Globo/SIC
Terra Nostra	1999	Globo/SIC
Zaza	1999	Globo/SIC
Vila Madalena	1999	Globo/SIC
Meu Bem Querer	1999	Globo/SIC
A Lenda da Garça	1999	NBP/RTP
A Usurpadora	1999	Televisa/RTP
Todo o tempo do mundo	1999	NBP/TVI
Samantha	1999	Venevisión/TVI

Fuente: Elaboración propia.

Aunque ocurren más cambios en la *TVI*, pues

En abril de 1998 es la vez de la *Sonae* de Belmiro Azevedo conseguir una posición de relevo en las asambleas generales, al asociarse a *Lusomundo* y a Stanley Ho. La gestión de la televisión es conseguida por los grupos de la *Sonae*, *Cisneros* y *Lusomundo* en junio del mismo año. Es Belmiro de Azevedo quién pone José Eduardo Moniz en los comandos de la estación, como director general. Entretanto, en octubre la *Sonae* avanza como un aumento de capital. En esa altura la *Media Capital* ejerce su derecho de preferencia y adquiere las posiciones de las tres empresas, pasando la *holding* de Paes do Amaral a detener más de noventa por ciento del capital de la *TVI*.<sup>336</sup>

<sup>336</sup> MORAIS, Maria João. 15/02/2008. Os 15 anos da TVI. Revista Meios & Publicidade. Lisboa: Workmedia Comunicação. Consultado en: <http://www.meiosepublicidade.pt/2008/02/os-15-anos-da-tvi-2/>, en agosto de 2010.

Los resultados de estos cambios directivos son percibidos en *TVI* a partir de 1999, pues hubo un cambio en la estrategia de la cadena. Sin embargo, decide volver a emitir producciones nacionales; por eso la nueva dirección decide comprar de *NBP* la producción ficcional diaria "*Todo o Tempo do Mundo*", una decisión razonable e inteligente para las estrategias que seguirían el año siguiente cuando la audiencia cambia de canal.

Esta telenovela portuguesa, "*Todo o Tempo do Mundo*", fue la primera ficción serial televisiva exhibida por *TVI* después de seis años sin proporcionar ninguna producción nacional en la programación. Metafóricamente esta producción significó el ladrillo que iniciaría una gigantesca construcción que vendría luego en seguida, sin parar la producción jamás.

## 7.7 - El Cambio de Audiencia en la Ficción Serial

El éxito de la primera telenovela portuguesa viene a través de la construcción de una nueva programación, los resultados en la audiencia cambiaron el liderazgo televisivo en Portugal durante el *prime time*, es decir, cuando *TVI* decide estrenar su versión nacional del *Gran Hermano* (*Big Brother*) en 2000, (LOPES, 2012: 22), y junto a este estreno emite la producción nacional "*Jardins Proibidos*", aunque exhibe también telenovelas brasileñas provenientes de *SBT* ("*Pérola Negra*" y "*Fascinação*") y de *Bandeirantes* ("*Serras Azuis*") en el mismo año.<sup>337</sup> Lo imprevisible ocurre también con la ficción serial, pues la audiencia trasládase a *TVI*, dejando *SIC* en segundo plano con las telenovelas brasileñas de *Globo*, "*Laços de Família*" y "*Esplendor*".

En lo que concierne al estreno del primer *reality show* de la televisión portuguesa, o como se dice en Portugal, la primera telenovela de la vida real, "inició sus emisiones en la *TVI* el 4 de septiembre de 2000, (...) [como] 'un producto que funciona como locomotora de atracción de los televidentes' (...) [reuniendo] más del setenta y cinco por ciento de *share* en su resultado" (LOPES, 2008: 35).

El éxito de audiencia de la telenovela portuguesa "*Jardins Proibidos*", ha sido igualmente una sorpresa, pues "en los años 90, nadie arriesgaría presentar una telenovela que se propusiera suplantar una producción de la *Rede Globo*. No habría sido pretensión de '*Jardins Proibidos*' que la *TVI* estrenó a 8 de abril de 2000, aunque fue esto lo que acabó ocurriendo" (LOPES, 2008: 38).

Veamos entonces cómo estuvo la programación de ficciones seriales en el momento en que la audiencia televisiva portuguesa cambia de canal, eligiendo no más a *SIC*, sino a *TVI* como líder de las telenovelas:

---

<sup>337</sup> FINOTTI, Ivan. 26/11/2003. "Novelas derrubam humor de Portugal". São Paulo: UOL. Consultado en: [http://www.uol.com.br/fol/brasil500/500\\_12.htm](http://www.uol.com.br/fol/brasil500/500_12.htm), en noviembre 2003.

Link trasladado para: [http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500\\_12.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500_12.htm), en enero de 2012.

**Tabla 37 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2000 - 2001**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Laços de Família	2000	Globo/SIC
Esplendor	2000	Globo/SIC
Aquarela do Brasil	2000	Globo/SIC
Uga Uga	2000	Globo/SIC
O Cravo e a Rosa	2000	Globo/SIC
Ajuste de Contas	2000	NBP/RTP
A Preciosa	2000	Televisa/RTP
A Mentira	2000	Televisa/RTP
Rosalinda	2000	Televisa/RTP
Marcas da Paixão	2000	Record/RTP
Jardins Proibidos	2000	NBP/TVI
Pérola Negra	2000	SBT/TVI
Fascinação	2000	SBT/TVI
Serras Azuis	2000	Band/TVI
A Senhora das Águas	2001	NBP/RTP
Privilégio de Amar	2001	Televisa/RTP
Carita de Anjo	2001	Televisa/RTP
Ramona	2001	Televisa/RTP
Vidas Cruzadas	2001	Record/RTP
Meu Pé de Laranja Lima	2001	Band/RTP
Ganância	2001	Endemol/SIC
Porto dos Milagres	2001	Globo/SIC
Um Anjo Caiu do Céu	2001	Globo/SIC
Estrela-Guia	2001	Globo/SIC
O Clone	2001	Globo/SIC
A Padroeira	2001	Globo/SIC
As Filhas da Mãe	2001	Globo/SIC

Olhos de Água	2001	NBP/TVI
Direito de Nascer	2001	SBT/TVI
Nunca Digas Adeus/Mirada de Mujer	2001	TV Azteca/TVI
Filha do Mar	2001	NBP/TVI
Anjo Selvagem/ Muñeca Brava	2001	Telefe/TVI
Chiquititas	2001	SBT/TVI

Fuente: Elaboración propia.

Aunque ya fuera líder en 2000, la emisión de la telenovela "*Olhos de Água*" en 2001 vino a corroborar su asentamiento como líder en la audiencia, en otras palabras *TVI* tórnase líder por segunda vez consecutiva, con una media de 34,8 por ciento en el *share* del *prime time* televisivo portugués.<sup>338</sup>

Este éxito de la ficción nacional acabó por estimular la producción local, pues el mercado televisivo portugués al principio del siglo XXI, estuvo marcado por la alta productividad de contenidos dedicados a la ficción serial. A modo de ejemplo, se puede comprobar cómo las producciones aumentan, pues

La productora lusa *NBP* está produciendo siete telenovelas como una prisa estratégica para competir en el mercado de España en alianza con la española *Videomedia*. Con una década de experiencia en el género de la telenovela, la empresa produce actualmente el setenta por ciento del total de productos de ficción en el ámbito nacional y cerca del noventa por ciento de las telenovelas que emiten las televisiones de Portugal. La apuesta está basada en convenios similares a los que firmó *Globo* con *Telemundo*, que combina formatos de *NBP*, con probado éxito en Portugal y una adaptación al gusto local, a cargo de *Videomedia*, con guionistas españoles y la interpretación de figuras populares.<sup>339</sup>

Sigue a continuación todas la telenovelas emitidas en el mercado televisivo portugués durante los años 2002 a 2004:

<sup>338</sup> MORAIS, Maria João. 15/02/2008. Os 15 anos da TVI. Revista Meios & Publicidade. Lisboa: Workmedia Comunicação. Consultado en: <http://www.meiosepublicidade.pt/2008/02/os-15-anos-da-tvi-2/>, en agosto de 2010.

<sup>339</sup> HERRÁN, Marcela. 2002. "Telenovelas portuguesas buscan pantallas hispanas". (In) "Adaptaciones y formatos, ¿el rumbo de la telenovela? – segunda parte". Revista TVMAS Magazine. Año 4. N° 35. Miami: Editora TVMAS. Consultado en: <http://www.tvmasmagazine.com/septiembre2002/portada7.html>, en agosto 2008.

**Tabla 38 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2002 - 2004**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Coração de Estudante	2002	Globo/SIC
Desejos de Mulher	2002	Globo/SIC
Esperança	2002	Globo/SIC
O Beijo do Vampiro	2002	Globo/SIC
Fúria de Viver	2002	Endemol/SIC
O Olhar da Serpente	2002	Endemol/SIC
Lusitana Paixão	2002	Edipim/RTP
Amor e Ódio	2002	SBT/RTP
Pícara Sonhadora	2002	SBT/RTP
Marisol	2002	SBT/RTP
Tudo Por Amor	2002	NBP/TVI
Sonhos Traídos	2002	NBP/TVI
O Último Beijo	2002	NBP/TVI
Amanhecer	2002	NBP/TVI
Sabor da Paixão	2003	Globo/SIC
Mulheres Apaixonadas	2003	Globo/SIC
Celebridade	2003	Globo/SIC
Kubanacan	2003	Globo/SIC
Agora é que são Elas	2003	Globo/SIC
Saber Amar	2003	NBP/TVI
Coração Malandro	2003	NBP/TVI
O Teu Olhar	2003	NBP/TVI
Queridas Feras	2003	NBP/TVI
Morangos com Açúcar	2003-2012	NBP/TVI
Mistura Fina	2004	NBP/TVI



Baía das Mulheres	2004	NBP/TVI
O Jogo	2004	Endemol/SIC
Chocolate com Pimenta	2004	Globo/SIC
Começar de Novo	2004	Globo/SIC
Cabocla	2004	Globo/SIC
Senhora do Destino	2004	Globo/SIC

Fuente: Elaboración propia.

Cabe resaltar una entre las diversas ficciones emitidas y producidas en este periodo. Durante el año 2003 *TVI* inicia una producción que llevará casi una década en antena. Esta *soap opera* portuguesa llámase "*Morangos com Açúcar*", y obtiene gran éxito de audiencia, por tratarse de una ficción serial juvenil. Los resultados son tan satisfactorios que "la productora *Plural Entertainment* trabaja en una posible adaptación para España de "*Morangos com Açúcar*", una serie juvenil diaria que comenzó a emitirse en Portugal en 2003. Ya arrancó entonces como líder de audiencia y ahora, en su séptima temporada, sigue registrando un *share* de en torno al treinta por ciento".<sup>340</sup>

Otra gran novedad, pero en 2004, es la telenovela "*O Jogo*", que se trató de una co producción de *Endemol* con *SIC*. Aunque este acuerdo suene raro, pues ha sido justo *Endemol* quién ayudó *TVI* a ganar el liderazgo de audiencia a partir del año 2000 con *Gran Hermano* ("*Big Brother*"), el director de *Endemol*, Piet-Hien, afirmó desear olvidar "el conflicto que le alejó de Manuel S. Fonseca [director de programas de la *SIC*] y volver a proporcionar productos a la estación, con menos obligaciones y más futuro por delante".<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> REDACCIÓN. 20/11/2009. Plural podría adaptar la serie portuguesa 'Morangos com Açúcar'. Formula TV. Madrid: Noxvo SL. Consultado en: <http://www.formulatv.com/noticias/13375/plural-podria-adaptar-la-serie-portuguesa-morangos-com-acucar/>, en agosto de 2010.

<sup>341</sup> MANHÃ, Correio da. 12/03/2003. SIC e Endemol de acordo. Lisboa: Grupo Confina. Consultado en: [http://www.cmjornal.xl.pt/tv\\_media/detalhe/sic-e-endemol-de-acordo.html](http://www.cmjornal.xl.pt/tv_media/detalhe/sic-e-endemol-de-acordo.html), en agosto de 2010.

## 7.8 - El Liderazgo de la Programación de TVI

Aunque ya fuera líder en el *prime time* desde 2001 con las telenovelas y *reality shows*, horario que la *TVI* resolvió ocupar en primer lugar, el liderazgo en el *share* en *all day* es finalmente alcanzado por la *TVI* en 2005, año que alcanza el 34.9 por ciento, relegando la estación de Carnaxide, que durante once años lideraba las audiencias, al segundo lugar".<sup>342</sup>

El descenso de *SIC* al segundo puesto llega el año 2005. La empresa televisiva privada enfrenta una caída en los índices de audiencia (27.2 por ciento), quedándose ligeramente delante de *RTP1* (23.6 por ciento), y perdiendo el liderazgo que pasa a *TVI* (30 por ciento) (FERREIRA, 2010: 3). En el caso portugués, el cambio definitivo se produce verdaderamente el año 2005, cuando el *Partido Socialista* gana las elecciones y lanza un intenso debate con respecto a una reformulación de la legislación de los medios.

**Tabla 39 - Las telenovelas emitidas en Portugal en 2005**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
A Escrava Isaura	2005	Record/RTP
Ninguém Como Tu	2005	TVI
Mundo Meu	2005	TVI
Dei-te Quase Tudo	2005	TVI
Bang Bang	2005	Globo/SIC
América	2005	Globo/SIC
Como uma Onda	2005	Globo/SIC
Alma Gémea	2005	Globo/SIC
A Lua Disse-me	2005	Globo/SIC
Belíssima	2005	Globo/SIC

Fuente: Elaboración propia.

<sup>342</sup> MORAIS, Maria João. 15/02/2008. Os 15 anos da TVI. Revista Meios & Publicidade. Lisboa: Workmedia Comunicação. Consultado en: <http://www.meiosepublicidade.pt/2008/02/os-15-anos-da-tvi-2/>, en agosto de 2010.

Lo mismo ocurre en 2006, pues *TVI* es nuevamente la líder con treinta por ciento de cuota de pantalla, 26.2 por ciento para *SIC* y el tercer puesto para *RTP* (24.5 por ciento). En los años siguientes, de 2007 hasta 2009, la situación de *SIC* empeora, pues se reparte sutilmente con *RTP* el segundo y el tercer puesto de la audiencia. (FERREIRA, 2010: 3).

Durante este año, se empiezan a notar cambios en el escenario televisivo portugués, cuando el 31 de marzo de 2006, desaparece el canal de pago brasileño *GNT*, del Grupo *Globo*, y es sustituido por otro canal brasileño, *TV Record* (y las telenovelas brasileñas emitidas por *GNT* se ven reemplazadas por las telenovelas inéditas de la cadena evangélica brasileña). *TV Record* anuncia por otro lado, inversiones en la producción local, inversiones que no se perciben mucho ya que la programación es casi idéntica a la de Brasil, aunque deciden montar asimismo seis estudios en Portugal (CUNHA y BURNAY, 2007: 251-253).

La estrategia de *TVI* en cuanto a las telenovelas, fue la de continuar con la estrategia anterior de la adaptación en Portugal de aquellas que habían obtenido un gran éxito en Hispanoamérica, pero adaptadas para el mercado local con actores portugueses. Esta es la fórmula más habitual al día de hoy para las ventas de telenovelas en el mundo.

Todo este cambio en el mercado de la telenovela portuguesa provocó una evolución en los datos de audiencia, según el *rating* <sup>343</sup> de 2006 relativo a la audiencia de las telenovelas en Portugal:

**Tabla 40 - El rating de las telenovelas en Portugal durante 2006**

TV	1er Trimestre	2º Trimestre	3º Trimestre	4º Trimestre
RTP	7.9 %	6.4 %	6.1 %	5.1 %
SIC	5.9 %	5.4 %	5.4 %	6 %
TVI	10.5 %	10.3 %	10.1 %	8.5 %

<sup>343</sup> Rating: Tasa Media de Audiencia. Porcentaje de individuos que contactó con el evento.

Fuente: ERC. 2006. Relatório de Audiências 1º Trimestre de 2006 - 6.1 Análise de Audiência de Todas as Telenovelas (excepto Cabo). Lisboa: ERC. Consultado en: <http://www.erc.pt/index.php?op=conteudo&lang=pt&id=103#rat-todos-canaais>, en agosto 2008.

Respecto a la programación del año 2006, *Bandeirantes* y *NBP* co producen la telenovela “*Paixões Proibidas*” exhibida en Portugal por la *RTP*.<sup>344</sup> La financiación de la telenovela se reparte entre ambas emisoras brasileña y portuguesa. Igualmente, la producción propiamente dicha se divide entre *Bandeirantes* y la productora portuguesa *NBP*.<sup>345</sup>

La colaboración de *Bandeirantes* con *NBP* les lleva a firmar un contrato de asociación,<sup>346</sup> una vez que el canal brasileño hubiera exhibido varias novelas producidas por *NBP*, a saber “*Morangos com Açúcar*”,<sup>347</sup> “*Olhos d’água*” y la serie “*Olá, Pai*”.<sup>348</sup> Es notable que el canal brasileño doblara las telenovelas portuguesas para adaptarlo al portugués de Brasil.<sup>349</sup>

Las audiencias de las ficciones seriales televisivas en Portugal tienen a *TVI* como líder indiscutible, las telenovelas de este año en cuestión son:

#### **Tabla 41 - Las Telenovelas Exhibidas en Portugal 2006**

---

<sup>344</sup> PORTUGAL DIGITAL. 05/10/2006. “Co-produção da Bandeirantes e RTP é lançada no Rio de Janeiro”. Brasília: CCA. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=5301557>, en agosto 2008.

<sup>345</sup> PORTUGAL DIGITAL. 25/07/2006. “TV Bandeirantes terá novela em parceria com RTP”. Brasília: CCA. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=4979924>, en agosto 2008.

<sup>346</sup> BRITO, Paula. “NBP associa-se ao grupo Bandeirantes”. Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://dn.sapo.pt/2006/06/21/media/nbp\\_associase\\_grupo\\_bandeirantes.html](http://dn.sapo.pt/2006/06/21/media/nbp_associase_grupo_bandeirantes.html), en agosto 2008.

<sup>347</sup> PORTUGAL DIGITAL. 08/03/2004. “Morangos com Açúcar, de Portugal para o Brasil.” Rio de Janeiro: Portugal Digital. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=1746972>, en agosto 2008.

<sup>348</sup> FREDERICO, Daniele. 30/11/2006. “Ligados pela História e pela co-produção.” Revista Tela Viva. Nº 166. São Paulo: Editora Glasberg. Consultado en: <http://www.telaviva.com.br/revista/166/programacao.htm>, en agosto 2008.

<sup>349</sup> PORTUGAL DIGITAL. 19/01/2004. “Novela portuguesa em exibição na Band.” Rio de Janeiro: Portugal Digital. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=1614910>, en agosto 2008.

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Fala-me de Amor	2006	TVI
Floribella - Floricienta	2006	Chile SIC
Sinhá Moça	2006	Globo/SIC
O Profeta	2006	Globo/SIC
Cobras & Lagartos	2006	Globo/SIC
Tempo de Viver	2006	TVI
Jura - Los Treinta	2006	SIC
Doce Fugitiva - Kachorra	2006	TVI
Tu e Eu	2006	TVI
Paixões Proibidas	2006	NBP+Band/RTP
Essas Mulheres	2006	Record/RTP
Os Ricos também Choram	2006	SBT/RTP

Fuente: Elaboración propia.

La telenovela alcanza más del diez por ciento del total de emisiones de las televisiones en Portugal durante los cuatro primeros meses de 2007. Muchas de ellas, telenovelas brasileñas exhibidas por la cadena SIC: “*Bang Bang*”. “*Páginas da vida*”, “*Paraíso Tropical*”, “*Pé na Jaca*”, “*O Profeta*”. Las telenovelas brasileñas son exhibidas en total por tres de las cuatro televisiones portuguesas: *RTP 1* y *2*, *SIC*,<sup>350</sup> ascendiendo la telenovela como contenido más visto de la televisión:

**Tabla 42 - Programas más vistos en los canales portugueses durante 2007**

Programas más vistos en los canales portugueses (RTP1, RTP2, SIC y TVI)

De enero hasta abril de 2007, en % del consumo total

<sup>350</sup> LUSA - Agência de Notícias de Portugal S.A. 01/06/2007. Telenovelas são programa mais visto em Portugal. Consultado en: <http://www.agencialusa.com.br/index.php?iden=8496>, en agosto 2008.

TELENOVELA	22.1 %
TELEDIARIO	18.2 %
PUBLICIDAD	11.7 %
PELÍCULAS	7 %
TALK SHOWS	6.9 %
CONCURSOS	5.7 %
SERIES	4.5 %
DEPORTES	3.9 %
MAGAZINES	2.8 %
DOCUMENTALES	2.1 %

Fuente: MARKTEST. 01/06/2007. “Telenovelas captam mais de um quinto do consumo de TV”. Lisboa: Marktest Audimetria/ MediaMonitor. Consultado en: [http://www.marktest.pt/marktest\\_audimetria/default.asp?c=4714&n=1717](http://www.marktest.pt/marktest_audimetria/default.asp?c=4714&n=1717), en noviembre de 2008.

De las once mil quinientas veinte horas exhibidas en las televisiones portuguesas entre enero y abril de 2007, cinco mil quinientas setenta y cuatro horas fueron producidas en Portugal. En julio de 2007, se publican datos afirmando que la producción nacional atrae a más de la mitad de la audiencia portuguesa, pero los programas brasileños son los

“que registran mejor relación entre la oferta que los canales les dan y los deseos del público. Representan el 3.4 por ciento del tiempo de emisión de estos canales y el 6.6 por ciento de su audiencia, lo que significa que, en términos relativos, la audiencia se sitúa proporcionalmente un noventa y cuatro por ciento por encima del tiempo de emisión (la producción nacional)”.<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> MARKTEST. 22/06/07. “Produção nacional atrai mais de metade da audiência de TV”. Lisboa: Marktest. Consultado en: [http://www.marktest.pt/produtos\\_servicos/Mediamonitor/default.asp?c=1485&n=1722](http://www.marktest.pt/produtos_servicos/Mediamonitor/default.asp?c=1485&n=1722), en noviembre de 2008.

Link trasladado para:  
<http://www.marktest.com/wap/a/n/id~e19.aspx>, en agosto de 2015.

**Tabla 43 - Las telenovelas emitidas en Portugal 2007**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Vingança - Montecristo	2007	SIC
Paraíso Tropical	2007	Globo/SIC
Eterna Magia	2007	Globo/SIC
Pé na Jaca	2007	Globo/SIC
Páginas da Vida	2007	Globo/SIC
Duas Caras	2007	Globo/SIC
Ilha dos Amores	2007	TVI
Floribella II - Floricienta II	2007	SIC
Chiquititas - Chiquititas	2007	SIC
Deixa-me Amar	2007	TVI
Resistirei - Resistiré	2007	SIC
Fascínios	2007	TVI
Duas Caras	2007	Globo/SIC
Os ossos do Barão	2007	SBT/RTP
Prova de Amor	2007	Record/RTP

Fuente: Elaboración propia.

El año 2007, *Globo* regresa al mercado portugués del cable y pasa a ser exhibida en toda Portugal gracias a la red de cable *TV Cabo*. El contenido de la programación es una mezcla entre las producciones del canal en abierto en Brasil y el canal de pago *Globosat* (telenovelas, series, documentales, telediarios, *talk shows* etc.).<sup>352</sup>

Otro dato importante de este periodo es que surgen productoras decididas a formar una industria audiovisual capaz de sostener la producción de ficción serial televisiva a los canales nacionales. Las dos principales productoras de contenidos audiovisuales son *Plural*

<sup>352</sup> MEMÓRIA GLOBO. 01/10/2007. “Estréia a TV Globo Portugal”. Consultado en: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYC0-5267-248561,00.html>, en agosto 2008.

*Entertainment* del grupo *Prisa* (*TVI*) y *SP Televisão*, productora independiente que se relaciona tanto con *RTP*, como con *SIC*.

La primera surge en 2007, cuando *Prisa* pasa a obtener el cien por cien de *NBP* y cambia su nombre por *Plural Entertainment Portugal*. Aunque anteriormente a esta operación, el grupo español había entrado poco a poco, a partir de 2001 en el capital de la productora, empresa líder en producción de contenidos audiovisuales en Portugal, la productora *NBP*, la operación culmina en 2007 cuando *Prisa* se hace con el control del cien por cien.<sup>353</sup> No obstante, anteriormente *Prisa* ya había comprado en 2005 parte de la televisión privada portuguesa *TVI*, el cuarenta por ciento de las acciones por un valor cercano a los doscientos setenta millones de euros.<sup>354</sup>

La segunda productora de contenidos audiovisuales, *SP Televisão*, surge en 2008 por una participación de *NBP* que enajenó el grupo *MADRE*, matriz de la anterior. Entre sus clientes están básicamente *SIC* y *RTP*, ya que *TVI* mantiene todo el capital de su productora de contenidos, impidiendo que esta preste cualquier servicio a empresas ajenas (AMARAL, 2012: 353).

Por eso, a finales de mayo de 2008, *SIC* renueva su contrato de exclusividad con *Globo*, para la exhibición de las telenovelas brasileñas hasta 2012.<sup>355</sup> Con esto se puede ver claramente que la estrategia de la cadena portuguesa *SIC* para los próximos años seguirá siendo la misma, mientras que *TVI* y *RTP* continuarán con la producción nacional de telenovelas. En el caso de Brasil, el mercado tomó el mismo camino de Portugal, cuando se firma un contrato de producción entre *NBP*<sup>356</sup> y *TVI*. Dos empresas televisivas de Brasil se asociaron a otras para la producción de telenovelas: *Bandeirantes* y *RTP* por un lado, *SBT* y *Televisa* por otro.

---

<sup>353</sup> BENGURÍA, J. 2007. "Prisa compra NBP". Madrid: Expansión, 10 de octubre. Consultado en: <http://www.expansion.com/edicion/exp/empresas/medios/es/desarrollo/1044756.html>, en agosto 2008.

<sup>354</sup> PORTUGAL DIGITAL. 2005. "Venda da Media Capital à Prisa pode render a Pais do Amaral até 270 milhões de euros". Brasília: CCA - Consultores de Comunicação Associados Ltda. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/sis/noticia.kmf?noticia=3393125&canal=159>, en agosto 2008.

<sup>355</sup> PROPMARK. 30/05/2008. "Parceria entre TV Globo e SIC vale até 2012". Lisboa: Marktest. Consultado en: <http://www.propmark.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=45482&sid=4>, en noviembre 2008.

<sup>356</sup> PORTUGAL DIGITAL. 29/04/2006. "Band e a portuguesa NBP preparam parceria para a produção de uma nova novela". Brasília: CCA. Consultado en: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=4599999>, en agosto 2008.



Sin embargo, el grupo *Prisa* está actualmente trabajando en la venta de parte de su participación en la cadena *TVI*. *Prisa* lanzó en 2007 dos *OPAS*, que le permitieron hacerse con el 94.39 por ciento de las acciones de la empresa *Media Capital*, para, poco después, anunciar al año siguiente su deseo de vender entre el treinta y el cuarenta por ciento de las acciones, y poder deshacerse de parte del capital de las empresas de *Media Capital*.<sup>357</sup> Los resultados negativos del mercado durante 2008 complican estos intentos, posponiendo la venta para un momento en que el mercado esté más tranquilo.<sup>358</sup>

El día 28 de septiembre de 2009 *Prisa* y *Media Capital* anuncian la venta del 29,69 por ciento de las acciones a la empresa *Ongoing*, que podrá obtener en breve hasta el treinta y cinco por ciento.<sup>359</sup> Con la venta de las acciones del canal portugués *TVI*, la empresa líder en audiencia durante el año 2009, *SIC* sólo consiguió durante el año pasar al segundo puesto tres veces (enero, junio y julio), siendo la cadena pública *RTP* la segunda en la preferencia de la audiencia.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Muchos periódicos atribuyen el deseo de venta de las acciones de Media Capital por el grupo Prisa, ya que el mismo mantiene una deuda de cinco mil millones de euros.

BAJOUÇO, Márcia. 18/07/2008. "PRISA vende parte da Media Capital". Lisboa: Correio da Manhã. Consultado en: <http://www.correiodamanha.pt/Enviar.aspx?channelid=00000092-0000-0000-0000-000000000092&contentid=329E98EB-0C7B-45F4-8F74-0531FBA8FF2E>, en noviembre 2009.

EFE. 09/07/2008. "Prisa podría vender hasta un 30% de la portuguesa Media Capital". Madrid: El Mundo. Consultado en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/09/comunicacion/1215610886.html>, en noviembre 2009.

THE FINANCIAL TIMES. 20/06/ 2008. "Prisa Drama". Consultado en: <http://www.ft.com/cms/s/1/4685e1cc-3e63-11dd-b16d-0000779fd2ac.html>, en noviembre 2009.

JORNAL DE NOTÍCIAS. 10/07/2008. "Prisa pode vender 30% da Media Capital". Lisboa. Consultado en: [http://jn.sapo.pt/paginainicial/media/interior.aspx?content\\_id=966448](http://jn.sapo.pt/paginainicial/media/interior.aspx?content_id=966448), en noviembre 2009.

<sup>358</sup> TAVARES, Ricardo. 18/06/2008 - 00h30. "Dispersão de capital adiada". Lisboa: Correio da Manhã. Consultado en: <http://www.correiodamanha.pt/noticia.aspx?channelid=00000092-0000-0000-0000-000000000092&contentid=CF79B3DC-3659-485B-8AA4-A6471D23B0EA>, en noviembre 2009.

<sup>359</sup> FARIA, Isabel. 29/09/2009. "Moniz fica de fora". Lisboa: Correio da Manhã. Consultado en: <http://www.correiodamanha.pt/noticia.aspx?channelid=00000009-0000-0000-0000-000000000009&contentid=A0F4E76A-59E7-4440-B5AF-2A46B7BCE005>, en noviembre 2009.

<sup>360</sup> FARIA, Isabel. 09/10/2009. "TVI mantém a liderança apesar das mudanças". Lisboa: Correio da Manhã. Consultado en: <http://www.correiodamanha.pt/noticia.aspx?contentid=DF7672A-D293-4CD7-B4E8-2BF7069C93A0&channelid=00000092-0000-0000-0000-000000000092>, en noviembre 2009.

El año 2010 ocurre algo inédito en la história de la ficción serial portuguesa, la telenovela "*Meu Amor*", producida por *Plural Entertainment* y exhibida por *TVI*, gana el premio a la mejor telenovela internacional concedido por los *Emmy*.<sup>361</sup>

**Tabla 44 - Telenovelas exhibidas en Portugal 2008 - 2009**

<i>Telenovela</i>	<i>Estreno</i>	<i>Productor/Emisor</i>
Vila Faia - Remake	2008	SPTV/RTP
Amor e Intrigas	2008	Record/RTP
Sete Pecados	2008	Globo/SIC
Desejo Proibido	2008	Globo/SIC
Sete Pecados	2008	Globo/ SIC
Ciranda de Pedra	2008	Globo/ SIC
Beleza Pura	2008	Globo/ SIC
A Favorita	2008	Globo/ SIC
Rebelde Way	2008	SPTV/SIC
Fábrica de Sonhos	2008	RTP
Podia Acabar o Mundo	2008	Plural/TVI
A Outra	2008	Plural/TVI
Feitiço de Amor	2008	Plural/TVI
Olhos nos Olhos	2008	Plural/TVI
Flor do Mar	2008	Plural/TVI
O Mundo de Patty	2009	El Trece/SIC
Caminho das Índias	2009	Globo/ SIC
Três Irmãs	2009	Globo/ SIC
Viver a Vida	2009	Globo/ SIC
Paraíso	2009	Globo/ SIC

---

<sup>361</sup> PAÍS, El. 24/11/2010. *Meu amor*, da Plural Entertainment, ganha Emmy a categoria de Telenovela. Lisboa: Prisa. Consultado en: <http://www.prisa.com/pt/premios-y-reconocimientos/em-meu-amor-em-da-plural-entertainment-ganha-emmy-a-categoria-de-telenovela/>, en agosto de 2012.

Deixa que te Leve	2009	Plural/TVI
Sentimentos	2009	Plural/TVI
Meu Amor	2009	Plural/TVI
Chamas da Vida	2009	Record/RTP
Sangue do meu Sangue	2009	SBT/RTP

Fuente: Elaboración propia.

La verdad es que en Portugal existe un falso mercado de la telenovela nacional, ya que la cadena líder de la producción de telenovelas, *TVI*, pertenece al grupo español *PRISA*, algo que hasta la fecha se comenta abiertamente en los medios de comunicación que prefieren tener esta falsa producción nacional a sufrir la invasión de las telenovelas con acento brasileño. Por eso, *Globo* produce y estrena en septiembre de 2010 junto a *SIC*, la primera telenovela que producen conjuntamente, "*Laços de Sangue*".<sup>362</sup>

En 2011 "*Laços de Sangue*" reconfirma la calidad de la telenovela producida en Portugal y también consigue el galardón en la categoría de mejor telenovela internacional emitida en el año.<sup>363</sup>

Durante el año 2011 se anuncia una posible unión de *SIC*, *Globo* y *SP Televisão* en una productora en común, cuando la emisora brasileña junto a la portuguesa informan durante una rueda de prensa que estrenarán en 2012 el *remake* de la telenovela brasileña "*Dancin' Days*".<sup>364</sup> La telenovela es emitida y producida, aunque la idea de montar una productora en común todavía no se ha concretado.<sup>365</sup>

<sup>362</sup> SILVA, Aguinaldo. 23/07/2010. "LAÇOS DE SANGUE PORTUGUÊS!". Blog do Aguinaldo. Rio de Janeiro: Globo. Consultado en: <http://bloglog.globo.com/aguinaldosilva/>, en noviembre 2010.

<sup>363</sup> LUSA. 22/11/2011. Telenovela portuguesa "Laços de Sangue" vence Emmy. Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content\\_id=2139937&seccao=Televis%C3%A3o](http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=2139937&seccao=Televis%C3%A3o), en agosto de 2012.

<sup>364</sup> AZINHEIRA, Nuno. 31/08/2011. A SIC e a Globo. Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content\\_id=1967395&seccao=Nuno%20Azinheira&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=1967395&seccao=Nuno%20Azinheira&page=-1), en agosto de 2014.

<sup>365</sup> MANHÃ, Correio da. 24/09/2012. Adiada produtora da SIC, Globo y SP. Lisboa: Grupo Confina. Consultado en: [http://www.cmjornal.xl.pt/tv\\_media/detalhe/adiada-produtora-da-sic-globo-e-sp.html](http://www.cmjornal.xl.pt/tv_media/detalhe/adiada-produtora-da-sic-globo-e-sp.html), en agosto de 2014.

*Globo*, por lo tanto, todavía no ha cedido a la tendencia estratégica del mercado, aunque empieza la producción de telenovelas exclusivas para el televidente portugués desde Portugal. Veamos todos los títulos exhibidos desde 2010 hasta 2015:

**Tabla 45 - Telenovelas emitidas en Portugal 2010 - 2015**

Telenovela	Estreno	Producción/ Emisión
Mar de Paixão	2010	Plural/TVI
Espírito Indomável	2010	Plural/TVI
Sedução	2010	Plural/TVI
Laços de Sangue	2010	Globo+SPTV/SIC
A Armadilha	2010	Globo+SPTV/SIC
Caras & Bocas	2010	Globo/SIC
Passione	2010	Globo/SIC
Negócio da China	2010	Globo/SIC
Escrito nas Estrelas	2010	Globo/SIC
Ti Ti Ti	2010	Globo/SIC
Cama de Gato	2010	Globo/SIC
Poder Paralelo	2010	Record/RTP
Ribeirão do Tempo	2010	Record/RTP
Anjo Meu	2011	Plural/TVI
Remédio Santo	2011	Plural/TVI
Rosa de Fogo	2011	SPTV/SIC
Morde & Assopra	2011	Globo/SIC
Insensato Coração	2011	Globo/SIC
Araguaia	2011	Globo/SIC
Revelação	2011	SBT/RTP
O Direito de Nascer	2011	SBT/RTP
Doce Tentação	2012	Plural/TVI
Louco Amor	2012	Plural/TVI
Doida por Ti	2012	Plural/TVI

Vidas em Jogo	2012	Record/RTP
Fina Estampa	2012	Globo/SIC
O Astro	2012	Globo/SIC
Gabriela	2012	Globo/SIC
Avenida Brasil	2012	Globo/SIC
Dancin' Days	2012	Globo+SPTV/SIC
Os Nossos Dias	2013-En Antena	SPTV/RTP
Éramos Seis	2013	SBT/RTP
Destinos Cruzados	2013	TVI
Mundo ao Contrário	2013	TVI
Belmonte - Hijos del Monte	2013	TVI
Sol de Inverno	2013	SPTV/SIC
Dance	2013	Canal10/SIC
Cheias de Charme	2013	Globo/SIC
Sangue Bom	2013	Globo/SIC
Amor à Vida	2013	Globo/SIC
Salve Jorge	2013	Globo/SIC
O Beijo do Escorpião	2014	Plural/TVI
Mulheres	2014	Plural/TVI
Jardins Proibidos	2014	Plural/TVI
Mar Salgado	2014	SPTV/SIC
O Rebu	2014	Globo/SIC
Império	2014	Globo/SIC
Lado a Lado	2014	Globo/SIC
Alto Astral	2014	Globo/SIC
A Única Mulher	2015	Plural/TVI
Santa Bárbara	2015	Plural/TVI
Poderosas	2015	SPTV/SIC
Coração d'Ouro	2015	SPTV/SIC
Babilónia	2015	Globo/SIC
A Regra do Jogo	2015	Globo/SIC
Windeck	2015	Semba/RTP

Jikulumeso	2015	Semba/RTP
------------	------	-----------

Fuente: Elaboración propia.

Este periodo es, sin lugar a dudas, el más fructífero para las telenovelas portuguesas, ya que hubo un aumento considerable de la ficción serial nacional. Las importaciones se hacen más variadas respecto a las nacionales, como por ejemplo, angoleñas, venezolanas y hasta uruguayas. Aunque el número de telenovelas latinoamericanas ha casi desaparecido de la programación televisiva portuguesa.

Y por lo visto, el grupo *Prisa*, el gran productor de telenovelas en Portugal, está poco a poco saldando su deuda, debido al aumento de los ingresos publicitarios a través del periódico *El País*, y más específicamente, "En Portugal, los ingresos publicitarios de *Media Capital* se mantienen prácticamente planos (+0,4 por ciento), con distintos comportamientos entre la *TVI* (-0,1 por ciento) y Radio (+8,5 por ciento)".<sup>366</sup>

Sin embargo, finalmente podemos afirmar que durante los más de treinta años de telenovela en Portugal, la ficción serial televisiva ha sido el formato elegido para la lucha de audiencia y que ahora producen alcanzando el nivel de exportadores de ficción serial para todo el mundo, sea por *TVI* a través del canal internacional *Ficção TVI*, o hasta la misma *SIC* que ya ha vendido "*Lua Vermelha*" para México, Ecuador, Panamá, Puerto Rico y Venezuela; "*Perfeito Coração*" para Rusia, Bielorrusia y Paquistán; "*Rosa Fogo*" para seis territorios (...) y "*Laços de Sangue*" que ha sido emitida por la *Rai Uno*".<sup>367</sup>

En cuanto a la estrategia de *SIC* será producir más ficción nacional durante los próximos años, ya que la de *Globo* en Portugal todavía es una incógnita pues, según su director en Portugal, Ricardo Pereira "ya era previsible. Era natural que *SIC* apueste más por la ficción portuguesa'. (...) 'Ahora *Globo* continua siendo una pieza importante en la

<sup>366</sup> PAÍS, El. 22/07/2015. Prisa aumenta beneficio de explotación un 12,2%. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://economia.elpais.com/economia/2015/07/22/actualidad/1437582584\\_944354.html](http://economia.elpais.com/economia/2015/07/22/actualidad/1437582584_944354.html), en agosto de 2015.

<sup>367</sup> ALVES, Hugo M. 05/10/2015. SIC exporta ficção para vários países. SIC Blogue. Lisboa: Impresa. Consultado en: <http://sicblogue.blogs.sapo.pt/sic-exporta-ficcao-para-varios-paises-2173350>, en octubre de 2015.

programación de *SIC*. (...) Las telenovelas son la cosa menos rara que existe en Portugal".

368

---

<sup>368</sup> TEIXEIRA, Rufino. 08/05/2015. Globo Portugal acredita na continuidade das novelas brasileiras na SIC. Portal dos programas. Lisboa: Sapo. Consultado en: <http://portaldosprogramas.com/2015/05/08/globo-portugal-acredita-na-continuidade-das-novelas-brasileiras-na-sic>, en agosto de 2015.

## **Capítulo 8 – La Telenovela en los PALOP**



El mercado televisivo de la África Lusófona ha sido una de las grandes incógnitas para muchos de los académicos durante muchas décadas hasta la actualidad. Además, todavía es un asunto inédito o poco profundizado en las investigaciones académicas, como por ejemplo, para citar algún trabajo, aproximadamente dos páginas en "*Latin American Television Industries*", obra escrita por John Sinclair y Joseph D. Straubhaar (SINCLAIR y STRAUBHAAR, 2014: 134-135) que resumidamente apunta como las industrias televisivas brasileñas tienen un enorme dominio del mercado televisivo en la África Lusófona, dando énfasis especialmente al crecimiento de la *TV Record* y la *Iglesia Universal del Reino de Dios (IURD)*.

Es decir, los autores indican de forma muy breve una particularidad del mercado, tampoco indican cómo las telenovelas hispanas son contenidos que compiten con el audiovisual brasileño y la ficción nacional en algunos de los países de la África Lusófona. Sí, los países africanos de Lengua portuguesa ya producen ficciones televisivas.

Por lo tanto, este capítulo pretende, por fin, solucionar este problema y que sirva para iniciar un debate sobre la ficción serial en este continente, que aunque todavía conlleva la idea de retraso, parece prosperar ofreciendo grandes oportunidades de negocios y crecimiento en el siglo XXI.

Sin embargo, no siempre ha sido así, ya que la trayectoria política de los países africanos Lusófonos fue agitada durante las últimas décadas del siglo XX. Por consiguiente, en la actualidad son países que todavía generan desconfianza e inestabilidad. Estas dos características del pasado y del presente se refieren exactamente a los siguientes hechos:

Primero, durante el siglo XX, por la lucha de la independencia en todas las naciones africanas de Lengua portuguesa y, posteriormente, por el poder político que desembocó en una larga guerra civil en Angola y en Mozambique, así como la desilusión, o mejor sería decir la dificultad económica, por elegir al modelo pro-soviético y pro-cubano.

El segundo hecho, ya más actual, es que para los pensadores más apocalípticos, los países africanos, en su gran mayoría, son naciones en las que existe una falsa democracia, donde la corrupción es una costumbre habitual. A modo de ejemplo, José Eduardo dos Santos, presidente de Angola desde hace más de treinta y cinco años, el líder más longevo

en el poder del continente africano,<sup>369</sup> que, en 2011, aparecía en el puesto número seis en la lista cuya intención era clasificar a las personas más poderosas de la economía portuguesa (GUERREIRO y SOBRAL, 2011: 51-54).

Lo más sorprendente es que nada, ni una guerra civil y tampoco la corrupción, han retrasado la entrada del audiovisual extranjero en estos países. El consumo televisivo no ha dejado de crecer (salvo en Guinea Bissau), llegando incluso a la apertura del mercado para nuevas concesiones televisivas privadas, y consiguiendo incluso que ficciones televisivas africanas sean exportadas hacia muchos países y galardonadas por el mundo.

Dicho esto, el mercado africano es el más prometedor de los próximos años; un mercado que en la actualidad ya no pertenece exclusivamente a los contenidos brasileños; Aunque la realidad de este mercado puede ser adulterada al lanzar informaciones sueltas, sin ninguna cronología de los hechos, lo que hace necesario buscar más fuentes para comprender cómo y cuando la ficción serial televisiva se inicia en cada país, y de qué forma evolucionan los mercados localizados en África para que, como consecuencia, por fin, nazca una trayectoria de la ficción serial televisiva en estos países y se pueda producir un debate más maduro en torno al tema.

Desde luego no es una tarea fácil, pero para esto, inicialmente, basta con inspirarse de la misma forma que hicieron Elizabeth Fox y Silvio Waisbord (FOX y WAISBORD, 2002: 18), al explicar el mercado y la industria televisiva latinoamericana (básicamente a través de las grandes, medianas y pequeñas empresas audiovisuales). Posteriormente, después de leer y aplicar el mismo concepto de los dos investigadores, y para pensar cómo serían las industrias de la África Lusófona, se plantea el cuadro siguiente:

#### **Ilustración 4 - Tipos de Empresas Televisivas en la África Lusófona**

# Angola

---

<sup>369</sup> FELLET, João. 09/09/2011. Angola com líder mais longo da África, tem 25 mil profissionais brasileiros. UOL Notícias. Brasília: UOL. Consultado en: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2011/09/09/angola-com-lider-mais-longevo-da-africa-tem-25-mil-profissionais-brasileiros.htm>, en octubre de 2012.

# Mozambique

Cabo Verde

San Tomé y Príncipe

Guinea-Bissau

Fuente: Elaboración propia.

Los países señalados anteriormente se diferencian a tres distintos tipos de industrias audiovisuales de la África Lusófona, representados respectivamente por:

- Angola - como una gran industria televisiva, de estructura mixta, cuya producción de ficción serial ya es diaria, y exportada al mercado televisivo internacional;
- Mozambique - como una mediana empresa que produce, pero no de forma diaria o frecuente en un mercado mixto nacional;
- Sao Tomé y Príncipe, Cabo Verde y Guinea-Bissau - países con pequeñas industrias televisivas que no producen ficción televisiva o, mejor sería decir, son productoras solamente del periodismo local y, principalmente, actúan como retransmisoras de variados contenidos extranjeros. Casi siempre, aunque no exclusivamente, el mercado está formado apenas por la televisión pública.

Por lo tanto, para comprender el mercado de la África Lusófona, el debate central exige un análisis más profundo del mercado televisivo angoleño. En términos concretos, Angola es la mayor industria y, por consiguiente, la que más emite y también la que produce más series de ficción televisiva. Un mercado que refleja, además, una enorme complejidad de negocios y producciones.

Aunque a modo de resumen, esta complejidad del mercado se traduce en la afirmación de que todas las industrias de la África Lusófona, sean pequeñas, medias o grandes, compiten con canales de otras naciones de Lengua portuguesa, como la *RTP*, la

*TVI*, la *Globo Internacional* y la *TV Record* (también conocida como *TV Miramar* en Mozambique o *Record Cabo Verde S.A.* en Cabo Verde), así como los canales mundiales presentes en la TV por satélite y por cable. Esto es, empresas extranjeras con *know how* y experiencia en el mercado televisivo de todo el mundo, que luchan por la audiencia afroLusófona principalmente a través de la ficción serial.

Dicho esto, los mercados televisivos en la África Lusófona están distintanciándose del concepto que mantuvieron en el pasado, como países subdesarrollados, y estableciéndose como fuertes industrias en los mercados televisivos con un crecimiento considerable, inclusive algunas de ellas con galardones, tecnología de última generación, profesionales calificados y estudios de punta.

Sin embargo, para comprender este crecimiento y cómo ha evolucionado, se hace necesario conocer toda su trayectoria durante décadas, para, de forma cronológica, explicar un mercado que todavía pocos conocen. La evolución de la industria televisiva afro-Lusófona, como ocurre con la europea o la latinoamericana, tiene inevitablemente relación con su desarrollo político, social y económico.

Finalmente, lo que se propone en las siguientes páginas es, de forma resumida, trazar una historia de la televisión de las pequeñas y medianas empresas televisivas (públicas y/o privadas) existentes en el mercado de la África Lusófona, para posteriormente profundizar, por fin, en la gran industria televisiva de este específico mercado que está localizada en Angola.

## 8.1 - La Televisión y la Telenovela en São Tomé y Príncipe

En São Tomé y Príncipe es posible entender el retraso de la televisión debido a varios factores: en términos económicos el país básicamente está formado por la industria de la agricultura, e internacionalmente estuvo aislada de los países alineados y olvidada por los soviéticos y cubanos, en referencia a la política interna, una situación aún más frágil, pues :

Después de 1975, año de la proclamación de la independencia, las islas vivieron un periodo de sistema monolítico liderado hasta 1990/1991 por el *MSTP*, formación política nacida en el extranjero durante el movimiento de liberación y que dirigió los destinos del país hasta el cambio para el pluripartidismo, cuando se realiza el referendo de 1992 (CARLOS, 2000: 78).

Aunque para la historiadora Armelle Enders la obediencia pro soviética y pro cubana se traduce posteriormente en "las dificultades económicas, y en particular por el endeudamiento externo, que obligan São Tomé y Príncipe a aproximarse a los países occidentales e iniciar un proceso de democratización que conduce a la aprobación de una Constitución pluralista en 1989" (ENDERS, 1994: 134).

Coincidentemente, aunque São Tomé y Príncipe empiece sus transmisiones experimentales televisivas a partir de 1982 (CARLOS, 2000: 82), solamente inaugura la televisión pública de forma oficial al año de llegar la oposición al poder, en 1991. Por lo tanto, la televisión santomense nace en 1992, aunque con una programación corta, pues "emite normalmente entre las diecinueve horas y las veintidós horas, y utiliza en muchas ocasiones los telediarios de la cadena portuguesa *RTP*" (ELO, 1993: 21).

Actualmente "la *TVS* transmite con carácter diario más de 10 horas con inicio a las quince horas, aunque durante los fines de semana alarga este horario, exhibiendo horas de telenovelas brasileñas (...)"<sup>370</sup> Aunque en cuanto a este tema, de las telenovelas brasileñas, el investigador João Carlos explica que con Brasil "la cooperación también es poco visible, a excepción de las telenovelas exhibidas en la estación local, o por la *RTP*" (CARLOS, 2000: 88).

---

<sup>370</sup> STP-PRESS. 08/04. São Tomé: TVS anuncia reposição de telejornal para hoje. São Tomé: Agência Noticiosa de São Tomé e Príncipe. Consultado en: <http://www.stp-press.st/stp-press2510111142.htm>, en abril de 2015.

La investigadora Helena Sousa narra como la *RTP* inicia su internacionalización durante todo el año de 1992, a través de tres satélites distintos, llegando a todos los rincones del mundo, incluyendo los *PALOP*. Posteriormente, Lisboa decide crear una programación distinta para el televidente luso africano, inaugurando la *RTP-África* el día 7 de enero de 1998 (SOUSA, 2000: 311, 314).

Por lo tanto, en todos los países africanos de Lengua portuguesa, incluyendo a São Tomé y Príncipe, desde 1992 se inicia una fase en que tiene lugar la apertura de los mercados televisivos. La África Lusófona, al inaugurar la señal del satélite y retransmisores terrestres para todos los países, tuvo más opciones para el consumo de otras ficciones televisivas, y no solo de las provenientes de la *RTP*.

A modo de ejemplo de cómo este consumo está más diversificado y no solamente por la entrada de la *RTP* en el mercado, pueden citarse por un lado la empresa surafricana de satélite *MultiChoice*, conocida en los países de la África Lusófona como *DSTV* a partir de 1995,<sup>371</sup> y por el otro lado, la *Globo Internacional* que emite su señal a partir de 1999<sup>372</sup> y la *Rede Record* desde 2003.

"El Brasil de las telenovelas"<sup>373</sup> fue y es todavía un producto de gran audiencia en São Tomé y Príncipe, aunque las telenovelas de otras nacionalidades también sean exhibidas en el país actualmente, ya sean latinoamericanas, angoleñas o portuguesas.

Si en sus inicios la *RTP Internacional*, y posteriormente África, actuaron como una cadena que solamente emitía telenovelas brasileñas, con el paso del tiempo el ente público portugués supo actuar como un verdadero canal Lusófono. A través de este canal televisivo, todos los países africanos pudieron consumir telenovelas portuguesas y ficciones de otros canales televisivos brasileños con la excepción de las producciones de *Globo*; pero lo más importante es la constante exhibición de producciones africanas para todos los países de los *PALOP*.

---

<sup>371</sup> Para leer más informaciones sobre la empresa *MultiChoice* consultar: <http://www.multichoice.co.za/multichoice/view/multichoice/en/page44122><http://www.multichoice.co.za/multichoice/view/multichoice/en/page44122>, consultado en julio de 2014.

<sup>372</sup> GLOBO. Institucional Globo Internacional. Para más informaciones consultar: <http://globointernacional.globo.com/Europa/paginas/Institucional.aspx>, consultado en julio de 2014.

<sup>373</sup> BARROSO, Erikson. 07/02/2014. Os santomenses têm exercido sua cidadania? São Tomé: STP Digital. Consultado en: <http://www.stpdigital.net/opiniao/795-os-santomenses-tem-exercido-a-sua-cidadania.html>, en julio de 2014.

Es decir, el mercado televisivo no sólo de São Tomé y Príncipe, sino de todos los países de la África Lusófona, está más diversificado que veinte años atrás, cuando la ficción serial televisiva brasileña mantenía un verdadero monopolio. A modo de ejemplo de que cómo esta programación es más variada en la actualidad, sigue el cuadro abajo:

**Tabla 46 - Programación de un día de la TVS en 2013** <sup>374</sup>

15:04 Edição da Tarde | Informação.  
15:26 Dragon Ball: A Transformação de Goku/ Era Uma Vez os Inventores: Heron de Alexandria | Espaço Infantil.  
16:16 A Usurpadora | Telenovela.  
17:00 Espaço Maná | Religioso.  
18:00 Linha Direta | Entrevista com participação telefónica.  
19:03 Sangue Bom | Telenovela.  
20:00 Telejornal | Informação.  
20:43 Coplacani | Dramatização.  
21:03 Nós Por Lá | Magazine da Diáspora.  
21:40 Amor à Vida | Telenovela.  
22:42 Universal Reino de Deus | Religioso.  
23:13 Telejornal | Repetição.  
23:34 Nikita | Série.  
00:17 A Caverna | Última Sessão.

En síntesis, el mercado de la ficción serial en São Tomé y Príncipe está más diversificado que en otras épocas, a pesar de que la nacionalidad de la mayoría de las ficciones exhibidas en la programación de la televisión pública siga siendo brasileña ("*Amor à Vida*" y "*Sangue Bom*"), mexicana ("*A Usurpadora*") y nacional ("*Coplacani*"). Esto es, la televisión de São Tomé y Príncipe ya ha iniciado el proceso de producción de ficción televisiva, aunque esta ficción nacional realizada no sea diaria y tampoco serial.

---

<sup>374</sup> TVS. 24/07/2013. Programação de quarta-feira. São Tomé: Facebook. Consultado en: <https://www.facebook.com/tvs.st/photos/pb.246963852009351.-2207520000.1442710713./579452052093861/?type=3&theater>, en julio de 2014.

No obstante, son muchos los problemas que saltan a la vista, especialmente tres estructurales: en primer lugar, la *TVS* necesita aumentar el número de horas diarias en antena, para así poder exhibir más contenidos, y por consiguiente, obtener más publicidad para sostener sus producciones nacionales. En segundo término, la censura es un problema persistente en la *TVS*, que no solo afecta al periodismo, sino también a las ficciones televisivas, como por ejemplo la cancelación del programa de humor más visto del archipiélago, "*Nós por Cá*", simplemente porque hizo un chiste sobre la importación de arroz de baja calidad realizada por el gobierno. El documento firmado por el director de la *TVS*, Juvenal Rodrigues, "además de dictaminar el fin del programa más visto de la televisión santomense, insta incluso a que los integrantes del grupo deban pagar mil euros, por alegadamente incluir el polémico video en Internet".<sup>375</sup>

Finalmente, el ente público no consigue siquiera ofrecer un sitio web oficial que pueda informar sobre la programación a través de un perfil de la red social *Facebook*.<sup>376</sup> A todo ello, hay que sumar la incapacidad de cumplir con los plazos anunciados en los proyectos de consolidación, por ejemplo cuando no ha conseguido finalizar siquiera la implantación de la TV digital prometida para junio de 2015.<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> LISBOA, Brany Cunha. 26/06/2013. Nós por cá censurado por causa do arroz polémico. São Tomé: STP Repórter. Consultado en: <http://www.reporterstp.info/sociedade/nos-por-ca-censurado-por-causa-do-arroz-polemico/>, en julio de 2014.

<sup>376</sup> Para más informaciones visitar el link: <https://www.facebook.com/tvs.st>, en julio de 2015.

<sup>377</sup> MARANHÃO, André. 06/02/2015. Canal público de São Tomé e Príncipe planeja sinal de TV digital até junho de 2015. Next Lusófono. São Paulo: Dataxis. Consultado en: <http://nextvlusofono.com/canal-publico-de-sao-tome-e-principe-planeja-sinal-de-tv-digital-ate-junho-de-2015/>, en agosto de 2015.



## 8.2 - La Televisión y la Telenovela en Cabo Verde

Cabo Verde y Guinea Bissau estuvieron conjuntamente relacionados en la lucha independentista que surge a partir de 1954 como movimiento, y que fraguó en la década de los 60 como partido político, el *PAIGC* (*Partido Africano de la Independencia de Guinea y Cabo Verde*). Este partido actuó en coordinación con los otros movimientos de independencia de la África Lusófona y desde 1961, fecha en que se realiza la *CONCP* (*Conferencia de las Organizaciones Nacionalistas de las Colonias Portuguesas*) en Casablanca, conjuntamente con los partidos *Frelimo* de Mozambique y *MPLA* de Angola. A finales de la década de los 60, más precisamente en 1969, el *PAIGC* consigue el apoyo de Suecia para la lucha por la independencia y la libertad de los países africanos (SELLSTRÖM, 1999: 71).

Como ocurrió con la evolución de la política, la trayectoria de la televisión en Cabo Verde también es un tanto curiosa, ya que las primeras recepciones de la señal televisiva se dieron durante el periodo citado anteriormente como clave de la independencia, en 1969. El periodista caboverdiano Carlos Santos explica, en el artículo titulado "*Los pioneros de la televisión*", cómo ocurrieron estas primeras experiencias televisivas en el país, afirmando que el ingenio televisivo solamente ha sido posible por la dedicación de *Manuel Tomaz Dias*, un antiguo funcionario de la empresa *Marconi*, y del portugués Chibeto Faria que:

cargaban, como unos burros, baterías y televisores para el Monte Verde, donde captaban las emisiones de Dakar y Canarias. Así que la novedad fue conocida, las personas de la ciudad organizaban auténticas romerías para el 'Verde'. (...) Como forma de llevar las imágenes captadas a las casas de las personas, Djibla y otros entusiastas instalaron en el Monte Verde un retransmisor comprado en Francia. 'Como había en la ciudad un grupo con un videotape que recibía casetes de Lisboa, (...) su casa estaba siempre abarrotada de gente -a veces hasta 50 personas en torno a un sólo televisor- pensamos en emitir, fundando para eso, '*Os Amigos da TV*.' (...) En este momento nació también la *TV Galeano* o la *TV Sucupirinha*.<sup>378</sup>

En medio de tantas televisiones piratas caboverdianas, o mejor sería decir no oficiales, la situación política de Cabo Verde conducirá a la ruptura de la unión con Guinea Bissau. Porque como resume el investigador Tor Sellström:

---

<sup>378</sup> SANTOS, Carlos. 12/03/2013. Os pioneiros da televisão. Opinião - Jornal A Semana. Praia: A Semana. Consultado en: <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?rubrique=14&ak=1&lang=pt>, en julio de 2014.

El proceso pos independencia en Cabo Verde fue más complicado. Después de las elecciones para la Asamblea Nacional, las islas se tornaron independientes y nombradas como República de Cabo Verde a partir de 5 de Julio de 1975. *PAIGC* fue el partido en Guinea Bissau y Cabo Verde hasta la ruptura en 1981, cuando *PAIGC* fue sustituido por el *PAICV* (*Partido Africano para la Independencia de Cabo Verde*) (SELLSTRÖM, 1999: 71).

Los motivos para la ruptura de esta forma original de gobernar eran numerosos, desde la contrariedad entre los caboverdianos para aceptar la antigua Constitución Portuguesa, considerada como opresora y colonialista, hasta la diferencia ideológica entre los agentes políticos caboverdianos que provenían desde el exilio con distintas raíces del socialismo. Aunque la razón principal es que "después de la independencia se acentuaron las divergencias entre caboverdianos y guineanos en el seno de la dirección supranacional" (HERNANDEZ, 2002: 198).

El periodista Carlos Santos explica que durante la década de los 80, es decir, durante este periodo inicial de la república democrática, plagado de divergencias políticas entre los dos países, la única forma de entretenimiento televisivo en Cabo Verde consistía en:

Gran parte de los programas emitidos por el '*Video Clube de São Vicente*', como también era conocida la televisión amateur de la ciudad de Mindelo, cuyas grabaciones provenían de las emisiones de la *RTP*, como telenovelas, películas y otros contenidos educativos. Infelizmente esta iniciativa comunitaria, que no tenía más interés que el de entretener a las personas, vendría a ser, de forma prematura, interrumpida por la decisión del Gobierno, con el argumento de que estaba trabajando en el proyecto de creación de la televisión pública.<sup>379</sup>

En pocas palabras, a comienzos de la década de los 80 los videoclubes y televisiones no oficiales se vieron obligados a cerrar, inclusive la emisora más antigua que emitía desde 1969 en las islas, añadiendo que:

Ni siquiera el argumento de la ausencia de alternativas para la recreación y el ocio en la isla, cambió la decisión de las autoridades, una más, hay que decirlo, orientada a cercenar la libertad de expresión de los ciudadanos, uno de los semblantes del partido único. Ninguno de los '*Amigos da Televisão*' en São Vicente fue integrado en el proceso de la instalación nacional y, como si eso no bastara, el Gobierno se apropió de los aparatos y de la estructura existentes, provenientes de la iniciativa ciudadana. 'El secretario de Estado dijo que el emisor de la

---

<sup>379</sup> SANTOS, Carlos. 12/03/2013. Os pioneiros da televisão. Opinião - Jornal A Semana. Praia: A Semana. Consultado en: <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?rubrique=14&ak=1&lang=pt>, en julio de 2014.

*TEVEC* tendría que quedarse allí en el Monte Verde, donde ya existían las instalaciones del 'Video Clube ' (...). También en la ciudad de Praia las emisiones televisivas se remontan al periodo anterior de la independencia nacional, en 1975. La experiencia pionera de transmisión de la señal de televisión estuvo a cargo del radiotelegrafista Hilário Brito. (...) Con la instalación de un retransmisor en su casa, (...) Hilário difundía para la ciudad la emisión que captaba directamente del Monte Chota. No había ningún compromiso con la audiencia en lo que respecta al respeto a la programación anunciada y a la hora de difusión. (...) Cuando era deficiente la propagación de la señal de las islas Canarias, la *TV Hilário* rellenaba el espacio con telenovelas brasileñas que habían sido grabadas en Portugal, siendo la primera *'Dona Xepa'*.<sup>380</sup>

Es decir, antes incluso de que la televisión fuera inaugurada de forma oficial, la población de Cabo Verde ya tenía total conocimiento e identificación con las telenovelas, y este producto audiovisual estará siempre presente durante décadas en la parrilla de la televisión pública. Este tipo de prácticas, de emitir telenovelas desde una televisión no autorizada por un Gobierno, no ocurrió en ninguno de los otros países africanos, aunque se dieran otros tipos de movimiento popular para el consumo de telenovelas brasileñas en todos los países de la África portuguesa, cuando se produce la popularización del *videotape* a finales de los años 80 e inicios de los años 90.

Así en toda la África Lusófona, la estructura de este movimiento, mejor sería decir negocio, era similar a los videoclubes en Europa y América, donde alquilaban películas a sus socios por un módico precio. La única diferencia es que estos videoclubes localizados en África no alquilaban solamente películas a sus socios, sino que ofrecían sobre todo las telenovelas brasileñas.

Por lo tanto, "en África algunos videoclubes se anticiparon a las televisiones estatales, pues llevaban desde Portugal casetes de video con todos los capítulos, provocando la alegría de las personas que hacían cola para alquilar episodio tras episodio."

<sup>381</sup>

Bajo este clima, Cabo Verde empieza sus transmisiones experimentales, primero con la sigla de *TEVEC* y con apenas tres emisiones semanales a partir del día 12 de marzo de 1984 (aunque su oficialización como televisión experimental se produjo el día 31 de

---

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> SAPO. 09/11/2012. Televisão: O mundo mágico das telenovelas brasileiras. Praia: SAPO. Consultado en: <http://noticias.sapo.cv/vida/noticias/artigo/1280799.html>, en julio de 2014.

diciembre de 1984),<sup>382</sup> las telenovelas brasileñas ya eran conocidas y consumidas por todos los caboverdianos.

Según el periodista Carlos Santos "la última transmisión del '*Video Clube*' fue el día 31 de marzo de 1984, pocos después del arranque de la televisión experimental".<sup>383</sup> Es decir, aunque el Gobierno hubiera decretado el cierre al inicio de la década de los 80, el cese real de las televisiones no oficiales ha sido posterior a la inauguración de la televisión experimental Estatal.

Poco después de la inauguración, se estrena la primera ficción serial televisiva brasileña, emitida por la televisión pública a finales de 1984.<sup>384</sup> Esta era "la telenovela '*O Bem Amado*' que da inicio al consumo de productos culturales de la industria brasileña por parte de los caboverdianos que prevalece hasta los días actuales" (PINA, 2007: 40).

Así como otros países africanos tuvieron una enorme influencia de las ficciones televisivas seriales, Cabo Verde también tuvo y tiene una enorme identificación hacia este producto audiovisual, hasta tal punto que "en la capital caboverdiana, Praia, hay un mercado llamado *Sucupira*, donde son comercializados los más diversos productos, (...) y que tiene su nombre tomado de la ficticia ciudad en que estaba ambientada la telenovela '*O Bem Amado*' de Dias Gomes" (PEREIRA, 2011: 4).

A partir del momento de la inauguración de la televisión de Cabo Verde, el ente público abandona la sigla *TEVEC* y empieza a utilizar la sigla *TNCV* (*Televisión Nacional de Cabo Verde*). Aunque cambia nuevamente cuando en 1997 se inaugura la primera radio pública del país, integrándola y renombrándose como *RTC*. Hasta la actualidad este será el nombre definitivo, *Radio y Televisión de Cabo Verde*.<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> TVC - Televisão de Cabo Verde. TVC - Historial. Praia: RTC. Consultado en: <http://rtc.cv/tcv/index.php?paginas=10>, en julio de 2014.

<sup>383</sup> SANTOS, Carlos. 12/03/2013. Os pioneiros da televisão. Opinião - Jornal A Semana. Praia: A Semana. Consultado en: [http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article85763&var\\_recherche=Os%20pioneiros%20da%20televis%20o.%20&ak=1](http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article85763&var_recherche=Os%20pioneiros%20da%20televis%20o.%20&ak=1), en julio de 2014.

<sup>384</sup> SANTOS, Carlos. 26/03/2013. Televisão experimental em Cabo Verde. Opinião - Jornal A Semana. Praia: A Semana. Consultado en: [http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article86224&var\\_recherche=telenovela&ak=1](http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article86224&var_recherche=telenovela&ak=1), en julio de 2014.

<sup>385</sup> TCV – Televisão de Cabo Verde. TCV Historial - 2009-2011. Praia: RTCV. Consultado en: <http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=10>, en diciembre de 2011.

La década de los 90 está marcada por el intento de organizar y regular el sistema televisivo del país, como explican los investigadores Silvino Lopes Évora y Helena Sousa señalando que

desde 1992 la Constitución ya preveía emisiones privadas, bastando para eso que el Gobierno reglamentara los términos del concurso público (...) Solamente en 1998 la Asamblea Nacional legisló sobre el área de la televisión y, desde este año hasta la aprobación del reglamento del concurso que permitiera la entrada de los privados, pasaron una década, dos legislaturas, 3 secretarios de Estado y 8 ministros de la tutela (ÉVORA y SOUSA, 2009: 73-74).

El escenario televisivo de esta década, como vimos anteriormente en el tópico referente a São Tomé y Príncipe, es de la apertura del mercado a través de la transmisión de canales vía satélite a partir de la década de los 90. Dicho esto, la competencia se hace aun más acerada, ya que muchos de estos canales presentan ficciones seriales en portugués.

Al inicio del siglo XXI es cuando el gobierno de Cabo Verde abre concurso para la concesión de canales televisivos a las empresas privadas. "En los finales de noviembre de 2006, el jurado encargado de analizar las propuestas dictamina su veredicto, considerando que las seis propuestas cumplían los requisitos mínimos exigidos" (ÉVORA y SOUSA, 2009: 76).

El año siguiente, el día 25 de enero de 2007, es cuando se determina que las tres licencias de emisiones nacionales son respectivamente de las empresas *TIVER*, *RTI* y *Record Cabo Verde S.A.*, y para las regionales a cargo de *Nós TV*, *Media Press* y *TV Lakakan*.<sup>386</sup>

Entre las concesiones nacionales *Record Cabo Verde S.A.* y *Televisión Independiente de Cabo Verde (TIVER)* siguieron adelante, aunque esta última presente difíciles problemas económicos y jurídicos en 2015.<sup>387</sup> De este modo, de todas las licencias atribuidas apenas la *RTI* no ha llegado a estrenarse.<sup>388</sup>

---

<sup>386</sup> SAPO. 25/01/2007. TV: RTI, Record e Tiver recebem licenças para emissão a nível nacional. Praia: A Semana. Consultado en: <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article22259>, en agosto de 2015.

<sup>387</sup> ANGOP. 10/02/2015. Cabo Verde: Governo preocupado com impasse na estação de televisão TIVER. Luanda: ANGOP. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/noticias/africa/2015/1/7/Cabo-Verde-Governo-preocupado-com-impasse-estacao-televisao-TIVER,c4eb5a92-799a-4848-bd1b-098611661117.html](http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/africa/2015/1/7/Cabo-Verde-Governo-preocupado-com-impasse-estacao-televisao-TIVER,c4eb5a92-799a-4848-bd1b-098611661117.html), en marzo de 2015.

<sup>388</sup> LUSA. 08/04/2008. Cabo Verde: Quatro licenças atribuídas mas só duas a funcionar. Lisboa: Sapo. Consultado en: <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/f8b37d5656238b0a8bee89.html>, en julio de 2008.

Por lo tanto, *Radio y Televisión de Cabo Verde* hace frente a una gran competencia televisiva. Aunque parte es debido a la falta de empeño estatal, pues sólo a partir de 2009, la *RTC* cuenta con doce horas de programación diaria, incluyendo las telenovelas brasileñas.<sup>389</sup>

Es decir, la telenovela brasileña tiene a partir de 2007 un protagonista más, esta vez una cadena brasileña que pone sus pies en el territorio de Cabo Verde, no como una televisión vía satélite más, o a través de los contenidos retransmitidos por *RTC*. Ahora *Record* se establece como canal abierto para todo el país, y por supuesto, las telenovelas producidas en Brasil son exhibidas directamente en su canal caboverdiano.

No obstante, en 2015, la *RTC* dobla el número de horas y cuenta con casi 24 horas de emisión diaria para todas las islas. A modo de ejemplo, veamos a continuación la parrilla de un día en la programación actual de la televisión pública:

**Tabla 47 - Programación de un día de la RTC en 2015**<sup>390</sup>

06: 00- Amor à Vida (Reposição)  
07: 00- Jornal de Domingo (Reposição)  
08:20- Espaço Infantil  
09:00- Show da manhã (Directo)  
12:00- Espaço Infantil  
13:00- Jornal da Tarde (Directo)  
13:50- Amor à Vida (Reposição)  
15:15- Espaço Musical (Gala Vozes das Ilhas 2015 1ª Parte)  
16:20- Revista  
17:10- Documentario Redescobrimdo o Rio Yantze N.º7  
17:40- Espaço Infantil  
19:00- Flash Noticioso "19 Horas" (Directo)  
19:05- Espaço Musical  
19:20- Há Mar Há Terra (Reposição)

---

<sup>389</sup> TCV – Televisão de Cabo Verde. TCV Historial. Ibidem

<sup>390</sup> TVC - Televisão de Cabo Verde. 21/09/2015. Programação televisiva de segunda-feira. Praia: RTCV. Consultado en: <http://www.rtc.cv/tcv/index.php>, en septiembre de 2015.

20:00- Jornal da Noite (Directo)  
21:00- Amor à Vida  
21:50- Tribuna Vip (Directo)  
23:00- Último Jornal  
23:35- Serie: “OS SOPRANOS”  
00:10- Espaço Musical  
01:40- Há Mar Há Terra  
02:00- Jornal da Noite (Reposição)  
03:00- Show da Manhã (Reposição)

En síntesis, la programación actual de la *RTC* es similar a de la São Tomé y Príncipe, aunque la televisión de Cabo Verde tenga un número superior de horas en su parrilla. El crecimiento del mercado televisivo de este país ha sido sorprendente para un país tan pequeño, aunque la verdad, este crecimiento considerable de los últimos años ha supuesto una inversión pública de un millón de euros anunciada en 2010. Esta inversión tuvo el objetivo de modernizar el aparato de la comunicación pública de la era analógica para la fase digital.

Esta digitalización se dio en conjunto con la cadena portuguesa *RTP*, quién asesoró la cadena pública de Cabo Verde para efectuar un cambio extraordinario de toda la redacción periodística, así como de la integración en la producción de contenidos audiovisuales, la construcción de estudios virtuales y también la obtención de tecnología punta para emitir de forma digital.<sup>391</sup>

Aunque la ficción serial televisiva nacional sea aún limitada, las televisiones por cable y satélite de la África Lusófona crean a partir de 2015 dos canales dedicados a las telenovelas, el primer canal, *Eva*,<sup>392</sup> exhibido a través de la operadora *DSTV*, tiene la característica de emitir solamente telenovelas latinas, inaugurando la exhibición de los famosos culebrones latinos a partir de marzo de 2015, y el segundo, el canal *Globo On*,

---

<sup>391</sup> LUSA. 23/07/2010. Televisão Nacional de Cabo Verde investe um milhão de euros na digitalização. Lisboa: Agência Lusa. Consultado en: <http://www.publico.pt/economia/noticia/televisao-nacional-de-cabo-verde-investe-um-milhao-de-euros-na-digitalizacao-1448501>, en julio de 2014.

<sup>392</sup> SAPO.20/03/2015. Eva, o canal das telenovelas latino-americanas chega a Angola. Luanda: SAPO. Consultado en: <http://novelas.sapo.ao/novidades/eva-o-canal-das-telenovelas-latino-americanas-chega-a-angola>, en marzo de 2015.

una estación dedicada a las telenovelas de catálogo de la empresa brasileña *Globo*, exhibidas a través del operador *Zap* desde junio de 2015.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> ZAP. 30/06/2015. Globo chega à Zap com programação especial e novo canal. Luanda: Angonotícias. Consultado en: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/47378/globo-chega-a-zap-com-programacao-especial-e-novo-canal>, en julio de 2015.



### 8.3 - La Televisión y la Telenovela en Guinea-Bissau

La trayectoria de la televisión en Guinea-Bissau es aún más compleja y difícil que la de otros países africanos. Primero porque políticamente la trayectoria de Guinea-Bissau se confunde inicialmente con la de Cabo Verde, aunque pasada la ruptura política con este país, Guinea se queda "(debido) a la persistencia de las penurias de toda especie, de la atonía económica y del endeudamiento que mantiene Guinea-Bissau, en la miseria y en la dependencia" (ENDERS, 1997: 114).

Aunque Guinea-Bissau inaugure la televisión pública *RTGB* en 1989 (KOUAWO, 2000: 105), son pocas las personas que pueden acceder a este servicio, pues la falta de electricidad es todavía algo recurrente en el país.<sup>394</sup> Y como relata el periodista Carlos Alberto Jr., "sin energía, pocas personas tienen televisión. Quién puede, compra un billete para ver un capítulo de telenovela, una película o un partido de fútbol en uno de los varios salones que se dedican a esto en el país".<sup>395</sup>

Es decir, Guinea Bissau es el país con más atraso televisivo de todos los formados por las naciones Lusófonas. Esta carencia alcanza tal punto, que en 2009 ocurre algo difícil de pensar en estos tiempos: "la *Televisión de Guinea-Bissau*, (*TGB*) está hace 3 meses sin emisión regular debido una avería en el emisor que cuesta 150 mil euros, cifra que el director general de la estación dice no poseer".<sup>396</sup>

Por lo tanto, sin el apoyo internacional, Guinea Bissau jamás conseguiría sostener al ente público televisivo. Como ejemplo, sirva el perdón de Angola a la deuda pública guineana para incentivar la *RTGB*, "la decisión del gobierno de Angola de perdonar la deuda de Guinea-Bissau, (...) permitirá, entre otras cosas, que el país vuelva a contar con

---

<sup>394</sup> DARAME, Braima. 09/08/2013. Guineenses usam criatividade para lucrar com a falta de luz. Bissau: DW. Consultado en: <http://www.dw.com/pt/guineenses-usam-criatividade-para-lucrar-com-falta-de-energia/a-17010590>, en julio de 2014.

<sup>395</sup> JUNIOR, Carlos Alberto. 11/10/2009. Na Guiné-Bissau. Bissau: Diário da África. Consultado en: <http://www.diariodafrica.com/2009/10/na-guine-bissau.html>, en mayo de 2011.

<sup>396</sup> LUSA. 08/08/2009. Guiné-Bissau: Falta excitador à televisão pública. Economia - Expresso. Lisboa: Sapo. Consultado en: <http://expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusaeconomia/guine-bissau-falta-excitador-a-televisao-publica=f529942>, en mayo de 2011.

televisión; Angola abrió una línea de crédito de veinticinco millones de dólares y aún inyectará doce millones en el déficit presupuestario".<sup>397</sup>

Así como el ente público santomense, la *TGB* no tiene siquiera un sitio web oficial, como se había prometido para ser vista en la diáspora,<sup>398</sup> y como solución, utiliza un perfil de la red social *Facebook*<sup>399</sup> para informar acerca de la programación. Una verdadera señal de que el presupuesto del ente público, aunque con ayudas internacionales, no alcanza cifras suficientes para sostener la página web, menos aún producir series de ficción televisiva.

Finalmente, las últimas previsiones para la implementación de la TV digital en Guinea-Bissau será para 2020. El Ministro de Comunicación Social teme que "si nosotros no tenemos la capacidad de acompañar esta revolución, incurriremos en el riesgo de quedarnos aislados del resto del mundo en términos de desarrollo científico y tecnológico",<sup>400</sup> y sobre aislamiento televisivo, Guinea-Bissau ya tiene demasiada experiencia en el asunto, pues "en Gabu, hacia doscientos kilómetros de Bissau, en la práctica la segunda ciudad con la dinámica comercial más grande, la *TGB* no es captada hace más de dos años".<sup>401</sup>

---

<sup>397</sup> CASTRO, Eduardo. 21/10/2010. Angola perdoa dívida da Guiné-Bissau e viabiliza programação da TV pública. Brasília: Agência Brasil - EBC. Consultado en: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-10-21/angola-perdoa-divida-da-guine-bissau-e-viabiliza-programacao-da-tv-publica>, en mayo de 2011.

<sup>398</sup> LUSA. 30/04/2013. Televisão com nova página na Internet para chegar à diáspora. Maputo: Sapo. Consultado en: <http://noticias.sapo.mz/lusa/artigo/16074442.html>, en julio de 2015.

<sup>399</sup> Para más informaciones visitar en el link: <https://www.facebook.com/Televis%C3%A3o-da-Guine-Bissau-170013679766466/timeline/>, consultado en julio de 2015.

<sup>400</sup> REDAÇÃO. 02/12/2014. Guiné-Bissau discute estratégia de transição de televisão analógica para digital. Luanda: África 21 online. Consultado en: <http://www.africa21online.com/artigo.php?a=7472&e=Economia>, en julio de 2015.

<sup>401</sup> REDAÇÃO. 19/03/2015. Televisão experimental vai promover a Guiné-Bissau na Internet, diz primeiro-ministro. Luanda: África 21 online. Consultado en: <http://www.africa21online.com/artigo.php?a=11108&e=Pol%C3%ADtica>, en julio de 2015.

## 8.4 - La Televisión y la Telenovela en Mozambique

Como en todos los otros países africanos de Lengua portuguesa, Mozambique también tenía movimientos de independencia cada vez más organizados. Con anterioridad al 25 de abril de 1974, así como en los otros países del ultramar portugués, "la prensa de Mozambique era, y ya desde hace varios años, fuertemente domesticada por el régimen" (ROCHA, 2000: 216).

Por lo tanto, cuando llega la independencia, "las redacciones de los principales medios fueron tomadas por asalto por los ideales de independencia, apoyando abiertamente al *Frelimo*" (LIMA, 2000: 129). Este fue el grupo que se mantuvo en el poder desde la independencia hasta las elecciones democráticas en 1994, por consiguiente, su trayectoria ha sido muy similar a la angoleña, pues ambas viven una guerra civil a partir del 25 de abril de 1975.

*Frelimo* fue el principal movimiento de independencia de Mozambique que era "adepta al centralismo democrático desde su fundación, en 1962, [aunque] se adhiere oficialmente al marxismo-leninismo en 1977" (ENDERS, 1994: 136). Es decir, en el momento de la independencia, Mozambique asumía una postura ideológica que, a la hora de gobernar, fue bien distinta pero igual de opresora que el *salazarismo*.

Uno de los actos realizados por el *Frelimo* para fortalecer la cultura mozambiqueña, fue generar una movilización contra la cultura extranjera, denominada como decadente e imperialista, donde hubo "una especie de índice [que] catalogaba como indeseables y peligrosos la lectura de libros alienantes, tales como los de cowboy y fotonovelas, películas de kung fu, así como (...) la música de consumo (...), como gran parte de la canción brasileña (samba)" (BORGES, 2001: 237).

Por lo tanto, toda la información y los productos de la industria cultural estaban bajo la supervisión del Estado, "desde la independencia en 1975 hasta 1990, la radiodifusión constituía monopolio estatal. El gobierno, a través del Ministerio de la Información, regía los medios de comunicación masiva y la política editorial era formulada por el partido *Frelimo*" (MÁRIO; MINNIE y BUSSIEK, 2010: 24).

La televisión en Mozambique surge en este conturbado periodo, y fue la única en que la inauguración televisiva se dio de una forma completamente inusitada. Todos los aparatos de televisión expuestos durante la *Feria Internacional de Maputo (FACIM)* en

1979, que habían sido testados en un improvisado estudio por una empresa italiana, se quedaron en Maputo como parte del equipamiento de la futura televisión del país.<sup>402</sup>

Aunque los aparatos televisivos se quedaran en Mozambique, fueron necesarios catorce meses de formación de los profesionales para inaugurar la televisión experimental, el 3 de febrero de 1981. Inicialmente la televisión fue nominada con las siglas *TVE*, indicando que todavía era una televisión experimental, aunque sólo en la denominación, pues su transmisión en los inicios ya alcanzaba casi todas las diez provincias del país (MÁRIO; MINNIE y BUSSIEK, 2010: 24).

No obstante, aunque en esta fase inicial de las emisiones no fueran diarias y tampoco muy extensas, aún así se estrena la primera telenovela brasileña "*O Bem Amado*" en 1986. El sociólogo Carlos Serra, investigador mozambiqueño de la Universidad Eduardo Mondlane, afirma en una entrevista concedida al periodista Eduardo Castro que "las familias, especialmente por la noche, paran, desde los años 80, para oír, leer, interpretar, ver aquello: las historias traídas por la telenovela brasileña".<sup>403</sup>

Es en este momento cuando Mozambique se aleja de la ideología marxista-leninista y se aproxima a los países occidentales, pues "en 1987, [se realizó] el primer acuerdo con el Banco Mundial (...) y poco a poco, el socialismo cedió lugar a un orden político y económico más liberal, asegurado por la promulgación de la nueva constitución de 1990" (FRY, 2001: 16).

De este modo, la impresión que uno tiene es que cuando los países africanos se alejaron del socialismo, curiosamente alcanzan un desarrollo televisivo. La prueba está en que pasada la promulgación de la Constitución, se inaugura de forma oficial la televisión de Mozambique (*TVM*) en 1991. Es decir, "la nueva Constitución democrática de 1990 abrió el camino a la adopción de la Ley de Prensa, en agosto de 1991" (MÁRIO; MINNIE y BUSSIEK, 2010: 24).

Por lo tanto, "el panorama de los media mozambiqueños se altera profundamente con la liberalización en 1991" (LIMA, 2000: 149), a modo de ejemplo, está el surgimiento

---

<sup>402</sup> TVM. Breve Historial. Maputo: TVM. Consultado en: [http://www.tv.mz/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=40&Itemid=27](http://www.tv.mz/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=40&Itemid=27), en julio de 2015.

<sup>403</sup> CASTRO, Eduardo. 12/05/2010. Cultura brasileira influencia modo de vida em Moçambique. Brasília: EBC. Consultado en: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-05-12/cultura-brasileira-influencia-modo-de-vida-em-mocambique>, en julio de 2013.

de canales televisivos privados. Inicialmente fueron dos en la década de los 90. La primera televisión privada de Mozambique fue la *TV Klint* creada en 1993 y cerrada en 2002 (MIGUEL, 2008: 115), la segunda fue la *TV Miramar* en 1998, perteneciente a la *Iglesia Universal del Reino de Dios (IURD)* y posteriormente reestructurada en 2010 cuando la brasileña *TV Record* asume la administración.<sup>404</sup>

De esta forma, es sorprendente ver cómo el mercado televisivo mozambiqueño se abre rápidamente a las empresas privadas. Otro hecho notable de esta apertura de mercado es la participación de *Globo* en el grupo empresarial *STV – SOICO* (Sociedad Independiente de Comunicación), una de las únicas televisiones privadas de Mozambique, creada en 2002.<sup>405</sup>

El caso mozambiqueño en cuanto a la telenovela, tiene similitud con lo que ocurrió en el mercado portugués y angoleño, donde la exhibición de ficción serial televisiva principalmente se daba a través del ente público, para luego pasar a la firma de un contrato de exclusividad con una estación privada. En el caso mozambiqueño, *Globo* firma también en 2002 un acuerdo exclusivo con el grupo privado *SOICO-STV*, diciendo adiós al ente público mozambiqueño.

En los últimos días de 2006, la *STV* se vio envuelta en un escándalo, cuando el tribunal dictamina el pago por *STV* de una indemnización a Flávia da Costa, casualmentepor casualidad, hermana de la ministra de la Mujer y Acción social. Toda la historia, sin pies ni cabeza, estaría basada en el hecho de que Flávia era una de las propietarias de uso del nombre del periódico “*O País*”, comprado posteriormente por el grupo *SOICO*.

Este acto de agresión del gobierno se interpretó como un intento de “obtener acceso a los ordenadores y así poder copiar las informaciones contenidas, un verdadero acto de intromisión del Estado en los asuntos de la Comunicación Social.”<sup>406</sup> La audiencia eligió quedarse al lado de la cadena privada, y por consiguiente, protestó cuando el gobierno pretendió silenciar a *STV*.

---

<sup>404</sup> MIRAMAR. A Empresa. Maputo: Record. Consultado en: <http://www.miramar.co.mz/A-Empresa>, en julio de 2010.

<sup>405</sup> STV-SOICO. 2008. “Quem somos nós”. Maputo: STV. Consultado en: <http://www.stv.co.mz/stv/quem/index.php>, en julio de 2008.

<sup>406</sup> MANGUANA, Celso, NHACHOTE, Luís. 01/04/2007. “Frelimo reage ao 'Caso STV' em tom apaciguador.” Maputo: Canal de Mozambique. Consultado en: [http://www.canalmoz.com/default.jsp?file=ver\\_artigo&nivel=0&id=&idRec=1395](http://www.canalmoz.com/default.jsp?file=ver_artigo&nivel=0&id=&idRec=1395), em marzo de 2010.

La verdad es que *STV* protagonizó una revolución en la televisión mozambiqueña, con su método moderno de informar a través de una tecnología puntera. Para compensar el nuevo acuerdo firmado entre *STV* y *Globo*, la *TVM*, que hasta la fecha se beneficiaba con la exclusividad de las novelas de *Globo*, pasa a importar otras ficciones de Brasil, procedentes principalmente del canal brasileño *SBT*.

Por increíble que parezca, el mismo fenómeno de migración de la audiencia de las cadenas públicas a las privadas, que había ocurrido en Portugal durante la década de los noventa, se repetiría también en Mozambique. En el caso de Mozambique, la diferencia es que surgen 3 televisiones privadas más en 2006, abortando cualquier posibilidad de una recuperación del ente público en lucha por la audiencia. Veamos de forma estructurada todas las televisiones mozambiqueñas existentes:

**Tabla 48 - Las operadoras televisivas mozambiqueñas de señal abierta**

<i><b>Empresa</b></i>	<i><b>Año</b></i>	<i><b>Propiedad</b></i>	<i><b>Cobertura</b></i>
TVM	1981	Empresa Pública de Mozambique	Todas las capitales y algunos municipios y distritos
RTK	1993-2003	Carlos Klint	Maputo y Quelimane
RTP-ÁFRICA	1997	Empresa Pública de Portugal	Todo el territorio
TV MIRAMAR	1998	Miramar/ Record	Maputo
STV	2002	Grupo Soico	Maputo, Gaze, Inhambane, Beira, Manica y Zambézia
TIM	2006	Bruno Morgado	Maputo
TV MANÁ	2006	Rede Maná	Maputo
KTV	2006	Grupo Media Eventos	Maputo

TOP TV	2011	Moisés Nhantumbo	Maputo
GUNGU TV	2012	Gilberto Mendes	Maputo

Fuente: Elaboración propia.

La entrada de nuevos canales televisivos en Mozambique empieza a fomentar la producción de ficción serial, uno de los ejemplos es la emisora *TIM* que en febrero de 2010 "estrena '*Nineteens*', una telenovela de treinta y ocho capítulos que es una apuesta de la *TIM* por el crecimiento de los agentes de producción nacional, de estrellas de la TV y de historias propias".<sup>407</sup> Posteriormente, la estación *Top TV* también exhibe dos telenovelas "*Coisas da Vida*" y "*Makas no Bairro*",<sup>408</sup> aunque eran telenovelas cortas, como por ejemplo "*Makas no Bairro*" que mantuvo apenas doce capítulos.<sup>409</sup>

En 2012 surge una nueva estación televisiva mozambiqueña llamada *Gungu Televisão*<sup>410</sup> que tiene la peculiaridad de ser una TV edificada con base en la aplicación de la Ley de mecenazgo. Según el dueño del canal, Gilberto Mendes, "fue utilizando la Ley de mecenazgo que nuestra compañía de teatro acabó por evolucionar hasta el nivel actual, en que tenemos un canal de televisión".<sup>411</sup>

La televisión formada por los actores de la compañía de teatro *Gungu* estrenaron la telenovela "*País do Pandza*" en 2014. La producción rodada en Maputo "conjuntamente con la *TDM*, *BCI* y la *Mcel* en los próximos tiempos (septiembre) emitirá una nueva

<sup>407</sup> REDAÇÃO. 01/02/2010. Nineteens a nova novela da TIM estréia hoje às 18h30. Maputo: A Verdade. Consultado en: <http://www.verdade.co.mz/cultura/8465-nineteens-a-nova-novela-da-tim-estreia-hoje-as-18h30>, en julio de 2015.

<sup>408</sup> LICUSSE, Matheus. 09/08/2014. Duas novelas, muitas lições para a sociedade. Maputo A Verdade. Consultado en: <http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/analise/20841-duas-novelas-muitas-licoes-para-sociedade>, en julio de 2015.

<sup>409</sup> Para más informaciones sobre las telenovelas "*Coisas da Vida*" y "*Makas no Bairro*" visitar el canal en youtube de Top TV: <https://www.youtube.com/user/toptvmz/videos>, en julio de 2015.

<sup>410</sup> Para más informaciones sobre Gungu Televisão, consultar: <http://www.gungu.tv/>, en julio de 2015.

<sup>411</sup> ALBINO. Inocência. 12/09/2013. "Nós somos órfãos culturais deste país". Maputo: A Verdade. Consultado en: <http://www.verdade.co.mz/cultura/39936-nos-somos-orfaos-culturais-neste-pais>, en julio de 2015.

telenovela (...) que contará con setenta y cinco episodios, cada uno de cuarenta y cinco minutos de duración". <sup>412</sup>

Aunque el verdadero "*País do Pandza*" ocurre cuando todo el proceso de migración en la digitalización de la televisión pública con un coste de trescientos millones de dólares, se adjudica a la empresa *StarTimes*, que es nada menos que propiedad de Valentina Guebuza, hija del ex presidente del país. Tanto el Centro de Integridad Pública <sup>413</sup> como la prensa nacional, declaran que "con la firma de este contrato con la *StarTimes*, sin concurso público alguno o sin consultar a la Asamblea de la Republica, el gobierno fortalece el imperio de la familia *Guebuza*". <sup>414</sup>

**Tabla 49 - Las telenovelas exhibidas en 2015**

<i>Empresa</i>	<i>Telenovela</i>	<i>Origen</i>
TVM	"Que te Perdoe Deus, Eu Não" "Não Acredito nos Homens" "Camaleões"	Televisa + Univisión - México + EEUU Televisa - México Televisa - México
MIRAMAR	"Vidas em Jogo" "Carrossel"	Record - Brasil SBT - Brasil
STV	"Amor à Vida" "Sangue Bom" "Rosario"	Globo - Brasil Globo - Brasil Univisión + Venevisión - EEUU + Venezuela
RTP- ÁFRICA	-	-
TV MANÁ	-	-

<sup>412</sup> TOMÁS, Ernesto. 30/06/2014. Novela tipicamente moçambicana "*País do Pandza*" estréia em setembro. Maputo: Moz Entretenimento. Consultado en: <http://me.mmo.co.mz/novela-tipicamente-mocambicana-pais-do-pandza-estreia-em-setembro/>, en julio de 2015.

<sup>413</sup> Para más informaciones leer el informe publicado por el Centro de Integridade Pública de Moçambique (CIP): [http://www.cip.org.mz/cipdoc/98\\_CIP\\_Newsletter11.pdf](http://www.cip.org.mz/cipdoc/98_CIP_Newsletter11.pdf), consultado en julio de 2015.

<sup>414</sup> MUIANGA, Luís. 10/04/2014. Moçambique - Governo atribui negócio de Estado a filha do presidente Gubuz. Bissau: Téla Nón. Consultado en: <http://www.telanon.info/sem-categoria/2014/04/10/16118/governo-atribui-negocio-de-estado-a-filha-do-presidente-guebuza/>, en julio de 2015.



TIM	"Amigas & Rivais"	SBT - Brasil
KTM	-	-
GUNGU TV	-	-
TOP TV	-	-

Fuente: Elaboración propia.

Para finalizar, 2015 es un año en que se visualiza un cambio en el escenario de la telenovela en Mozambique, aún más competitivo, ya que casi todas las televisiones exhiben por lo menos un título (menos *KTM* que se dedica exclusivamente a los deportes y la portuguesa *RTP-África*), además de los canales de Cabo Verde dedicados a la telenovela, como por ejemplo *Eva* con telenovelas latinas y *Globo On* con las producciones brasileñas.<sup>415</sup>

Lo más curioso que se verifica en el cuadro de arriba, es que la cadena brasileña *Globo* ya no es la empresa que monopoliza el mercado, por el contrario, *Televisa* es la empresa con mayor número de títulos, totalizando tres telenovelas. *Globo* tiene en la televisión abierta mozambiqueña apenas dos producciones, la brasileña *SBT* también con dos telenovelas y *Record* apenas con un título.

Aunque si analizamos desde el punto de vista de las nacionalidades de las producciones, Brasil todavía es el país que más ficción transmite en Mozambique, totalizando cuatro producciones. Además, la audiencia elige todavía las telenovelas, esto es lo que se ha demostrado en el año 2014.<sup>416</sup>

A modo de conclusión, Mozambique es actualmente un mercado que presenta una enorme madurez y competitividad, donde hay un número más grande de canales televisivos abiertos que en muchos países de Europa, como por ejemplo Portugal o incluso la misma Grecia. Y aún implantarán la televisión digital terrestre hacia diciembre de 2015,

<sup>415</sup> THEDAILY. 04/06/2015. Globo y ZAP sellan acuerdo de exclusividad en Angola y Mozambique. Miami: The Daily Television. Consultado en: <http://www.thedailytelevision.com/articulo/paytv/globo-y-zap-sellan-acuerdo-de-exclusividad-en-angola-y-mozambique>, en julio de 2015.

<sup>416</sup> REDAÇÃO. 10/05/2014. STV é a televisão mais vista em Moçambique. Maputo: SAPO. Consultado en: <http://opais.sapo.mz/index.php/sociedade/45-sociedade/29473-stv-e-a-televisao-mais-vista-em-mocambique.html>, en julio de 2015.

pues "el gobierno pretende hacer una fase experimental, instalando dieciocho emisores en el país, en las principales capitales que son diez y en otros puntos fronterizos." <sup>417</sup>

---

<sup>417</sup> BECK, Johannes. 29/06/2015. Fase experimental da TV digital em Moçambique não deve ter início antes de dezembro. Maputo: DW-África. Consultado en: <http://dw.com/p/1Foyw>, en julio de 2015.

## 8.5 - La Televisión Experimental en Angola

Inicialmente, la trayectoria de la televisión angoleña se confunde con la portuguesa, hasta en que los primeros pasos en este país, se deben a los radio clubes que los portugueses mantenían en distintos puntos de esta región que formaba parte del ultramar portugués, y el debate para implantar una televisión en Angola se remonta a 1959, cuando habían pasado apenas dos años de la inauguración de la *RTP* en Portugal (TUDESQ, 1992: 54).

Por lo tanto, las primeras emisiones televisivas tienen lugar durante varios años, en el periodo comprendido entre 1962 y 1970, desde diferentes localidades de Angola (Huambo, Luanda, Vénuela) y ninguna estuvo bajo la autorización de Portugal. El ministerio del ultramar, y principalmente la *PIDE*, siempre pensaron que la televisión era un peligro y, por eso, solamente empiezan a estudiar la implantación de la televisión a partir de 1970, delegando en *RTP* el desarrollo televisivo en las colonias que dieron inicio primeramente en Angola (GUIDE, 2007: 93-94).

La desgana por parte de Portugal por inaugurar un sistema televisivo en los países africanos era evidente; como todos los países Lusófonos en África estaban bajo la dictadura *salazarista* -un periodo que era demasiado preocupante por el enfrentamiento militar desde la década de los 50 contra los movimientos independentistas- para que, además, invirtiera en las regiones del ultramar que aún formaban parte de su territorio (MARQUES, 1995: 704).

Otro motivo, ahora desde el punto de vista político, era el control de los medios de comunicación que censuraban estos movimientos de independencia, según explica Muanamosi Matumona en "*Jornalismo angolano - História, desafios e perspectivas*":

"Es de asignar que la televisión fue uno de los grandes tabús del colonialismo portugués, en el sentido de boicotear, a través de todos los medios, las posibilidades de información y educación del pueblo angoleño. Y siempre ha permanecido la convicción de que los gobiernos de Lisboa y Pretoria tenían acuerdos secretos, cuyos objetivos establecían el impedimento de instalar canales de televisión en Angola, Mozambique y Suráfrica" (MATUMONA, 2002: 20).

La verdad es que los movimientos de independencia estuvieron bajo control en los territorios de ultramar (menos en Mozambique) hasta la *revolución de los claveles*, según cuenta el historiador Oliveira Marques "la intensificación del esfuerzo militar portugués, aliada a las divergencias y cuestiones entre tres movimientos en lucha, permitió que las guerrillas nunca ganasen terreno significativo" (MARQUES, 1995: 707).

Militarmente, los portugueses controlaban los territorios pero no conseguían el control ideológico, ya que en los años 60 crecieron aún más los movimientos independentistas, principalmente después de la independencia de Congo, que pronto hace llegar desde la radio nacional de este país, "*A voz da nação angolana*", un programa dirigido al pueblo angoleño que enfrentaba al régimen *Salazarista* a través de la propaganda independentista transmitida por las ondas radiofónicas (CAPOCO, 2013: 66).

A través del artículo "*The laboratory of hate - The role of clandestine radio in Angola*" se verifica cómo la radio fue un instrumento vital de comunicación utilizado por los angoleños para la propaganda, primero en los movimientos de independencia y posteriormente durante la guerra civil (WINDRICH, 2000: 206-218).

Desde entonces, los movimientos independentistas fueron sofocados bajo una enorme represión del ejército portugués, ocasionando un conflicto que acabó con más de quinientas mil personas y que alejaba cualquier tipo de inversión que no fuera para la guerra en ultramar.

Por lo tanto, los motivos bélicos retrasaron la televisión hasta 1973, fecha que el régimen decide implantar de forma oficial la televisión en Angola. Como apunta la propia página web de la TPA, "en el día 27 de Junio el gobierno portugués autoriza la exploración del servicio de televisión y constituye la "RPA" - *Radiotelevisión Portuguesa de Angola*. Surge también la TVA, un proyecto de emisión por cable." <sup>418</sup>

Sin embargo, en 1974 estalla la revolución de los claveles. El levantamiento militar de los soldados portugueses que provenían de la guerra en África toma el poder en Lisboa, para por fin acabar con la dictadura y devolver la libertad a todos los países africanos que estaban todavía bajo el poder de Portugal.

La *Televisión Portuguesa de Angola* no pasa automáticamente a llamarse *Televisión Popular de Angola*, hasta la transición de poderes de los portugueses a los angoleños, bajo

---

<sup>418</sup> TPA. 2011. Televisão em Angola, ontem hoje e amanhã. História da televisão em Angola - 1973. Luanda: Sapo. Consultado en: <http://tpa.sapo.ao/tpa/historia>, en junio de 2012.

el *Acuerdo de Alvor*, aunque no ha sido la más afortunada justo por derivar el país en una guerra civil. Esto es lo que parece a los investigadores Douglas Wheeler y René Pélissier (WHEELER y PÉLISSIER, 2011: 360-361), que contabilizan diversos motivos para que la guerra empiece cuando parecía un simple conflicto doméstico. A destacar:

- La introducción de grandes cantidades de armas después del 25 de abril de 1974, aún más cuando los líderes políticos independentistas se trasladan a Luanda a partir de 1975.

- La retirada masiva de trescientos mil colonos portugueses en el verano de 1975, destruyendo toda y cualquier posibilidad de representación política junto al pueblo angoleño en esta nueva etapa del país.

- La incapacidad de las Fuerzas Armadas de Portugal en aquel momento para controlar la transición política en Angola, porque también era una etapa delicada en la política portuguesa.

Aunque según Shannon Rae Butler el error fue que "Estados Unidos se involucra en Angola cuando había ignorado previamente las colonias africanas portuguesas, prefiriendo estar al lado de la *OTAN* y mantener distancia con los movimientos de liberación nacional de Angola" (BUTLER, 2008: 6).

Por lo tanto, los portugueses que se encontraban en una situación política inestable tras la *revolución de los claveles*, jamás podrían traspasar el poder a los angoleños de forma equilibrada y dedicada como se merecía el pueblo. Y con la ausencia de la *OTAN* y de los Estados Unidos, esto es, sin el apoyo de la comunidad internacional, Angola entra en otro episodio cruel de su historia.

### 8.5.1 - La Televisión Popular Angoleña y la Telenovela

Por lo tanto, no es difícil entender los motivos para que se inaugurara la televisión pública de Angola tardíamente, el 18 de octubre de 1975, y lo más curioso es que en menos de un mes, el día 11 de noviembre, el país se convertía en una nación independiente bajo la conquista del poder por Agostinho Neto al frente del *MPLA*.

Según el Ministro de Comunicaciones de Angola, 2003, "La *TPA* nació con la independencia de Angola en condiciones de extrema dificultad y nunca ha dejado de crecer. En su trayectoria ha sido confrontada con los más severos obstáculos, aunque tuvo sabiduría en transponerlos de forma sorprendente".<sup>419</sup>

Es decir, estos severos obstáculos y extremas dificultades se traducen en que posteriormente a la retirada de los portugueses del país, los movimientos independentistas traban una guerra civil entre ellos. Esta guerra estuvo representada por dos fuerzas distintas (WHEELER y PÉLISSIER, 2011: 361):

- *MPLA* que estuvo apoyado por Cuba con el modelo soviético y que se mantiene en el poder tras la retirada de los portugueses.

- *FNLA* y *UNITA*, apoyados por *EE.UU.* y la *OTAN* que hasta 2002 van a desestabilizar el país en pro de sus intereses neoliberales.

Ha sido suficiente menos de un año de confrontación directa entre estas dos fuerzas para devastar el país. Si la independencia llegó en noviembre de 1975, sólo desde el 27 de marzo de 1976 el *MPLA* consigue expulsar al ejército de Sudáfrica de su país. Pasada la masacre poblacional en buena parte del territorio, empiezan las nacionalizaciones de las antiguas instituciones implantadas por los portugueses; una de ellas, por supuesto, fue la televisión angoleña que en 1976 pasa de *Televisión Portuguesa de Angola* a *Televisión Popular de Angola*.

---

<sup>419</sup> TPA. 2002. Discurso do Ministro das Comunicações Sociais em Angola. Luanda: TPA. Consultado en: <http://www.tpa.ao>, en marzo de 2003.

Aunque la *TPA* ya emitiera con carácter oficial desde octubre de 1975, todavía las emisiones eran cortas y de forma experimental. No se puede olvidar que Luanda, donde se encuentra el ente público, ha sido controlada y protegida contra los ejércitos extranjeros y también contra la *UNITA* y el *FNLA*, por consiguiente, la *TPA* estuvo y estará bajo control del *MPLA* liderado por Agostinho Neto.

La investigadora Carla Baptista afirma que "el Estado angoleño pos independencia fue inspirado en el modelo soviético. (...) La visión de la prensa como un instrumento de propaganda (...) es claramente en él [modelo soviético] asumida (BAPTISTA, 2002: 17). Por lo tanto, las ficciones televisivas eran estrictas y el control de los medios de comunicación estaba bajo control del Estado.

Aunque la situación política angoleña era inestable y el control televisivo estuviera bajo el control del Estado, nada frenó la compra de la telenovela brasileña "*Gabriela*" por la *Televisión Pública de Angola* en 1977, la primera ficción serial televisiva vista por los angoleños, o mejor sería decir por algunos angoleños.<sup>420</sup> Pero lo más interesante es descubrir cómo un modelo soviético exhibe un producto televisivo que originalmente fue producido por los brasileños a través de la cadena Globo que tuvo el apoyo del grupo norteamericano *Time-Life*.

Esto es, aunque la televisión pública de Angola fuera un instrumento de propaganda soviético, exhibe un programa televisivo realizado en Brasil, que era un aliado de los norteamericanos y de la *OTAN*. Hecho que realmente no tiene mucho sentido, ya que además se sigue comprando ininterrumpidamente telenovelas de Brasil hasta la actualidad.

Por lo tanto, podemos afirmar que en la África Lusófona, específicamente en Angola, ocurre exactamente lo mismo que en otros continentes (Europa y Latinoamérica), ya que el país se lanza al consumo de la ficción televisiva brasileña al mismo tiempo que Portugal y otros países de América Latina.

En contrapartida, no puede extrañar la distinta y fría acogida que tuvo la producción brasileña en Angola en aquel entonces, un país que acababa de independizarse y que además entraba en una guerra civil. Además, la infraestructura y el bajo número de televisores en territorio angoleño son los verdaderos motivos para que "*Gabriela*" no

---

<sup>420</sup>MOTA, Denise. 06/03/2006. "Pepetela alfineta a nova elite de Angola em livro". São Paulo: Folha de São Paulo. Consultado en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58458.shtml>, en julio 2008.

obtuviera el mismo éxito que en otros países, como por ejemplo en Portugal, en Italia o hasta incluso en Cuba.



### 8.5.2 - La Televisión de José Eduardo dos Santos

En 1979 tiene lugar la toma de posesión de José Eduardo dos Santos en el *MPLA*, tras la muerte del líder José Agostinho Neto. Aquí se hace necesario extenderse un poco sobre la figura de José Eduardo dos Santos, pues el personaje es pieza fundamental para comprender la historia de Angola, así como la trayectoria de los medios televisivos y de la telenovela en Angola.

Un hecho lamentable se da el mismo año, cuando *TPA* exhibe la ficción serial infantil-juvenil titulada “*Sítio do Pica Pau Amarelo*”: una serie que se basa en la adaptación de cuentos infantiles creados por el escritor brasileño Monteiro Lobato: ha sido retirada de antena después que se emitieran sólo siete capítulos. El gobierno alegó en aquel entonces, que la serie tenía tintes racistas, ya que el personaje de “*Tia Nastácia*” – y algunos otros protagonistas de la serie - pregonaban que “no les gustaba ver a las personas negras” (GLOBO, 2003: 715).

Quizás por esto, este período coincida con la etapa en que la telenovela brasileña está marcada por diversos cambios importantes y decisivos en la figura del negro dentro de las narrativas, como analiza Joel Zita Araújo en la obra “*A negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira*”, este es el periodo abolicionista de la telenovela brasileña, cuando los personajes de origen africano pasan a ser héroes y crecen de manera significativa en la década de los 80 y 90. El autor afirma que “a partir de 1978, una nueva mentalidad surge en las telenovelas que abordan la esclavitud, pues pasan a demostrar un papel más activo de los negros en la lucha por su propia libertad” (ARAÚJO, 2000: 211).

La industria cultural brasileña siempre estuvo con las miradas puestas en Angola, tanto es así que realiza el proyecto *Kalunga* que consistió en una delegación de 65 artistas, productores y técnicos brasileños, liderados por Fernando Faro y Chico Buarque, para la realización de conciertos en tres distintas regiones de Angola. Era 1980, el país se había independizado hacía cinco años, y además fue el propio presidente José Eduardo dos Santos quién les invitó al primer festival de música brasileña realizado en Angola.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> Para más informaciones sobre el proyecto Kalunga consultar en: <http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>, en abril de 2014.

La televisión en aquel entonces era todavía muy elitista y según el hijo del presidente de Angola, José Eduardo Paulino dos Santos, hasta la década de los 90 la radio era el medio de comunicación más utilizado por la población. Los motivos para no ver la tele eran variados, desde un lenguaje anticuado, con un acento portugués europeo y no angoleño, o quizás el factor más preponderante e importante: la cuestión económica, puesto que el precio de un televisor para un país que vivía una guerra civil era inaccesible a la mayor parte de la población.<sup>422</sup>

Sin embargo en la regiones urbanas, como por ejemplo Luanda, la capital del país, era donde se contaba con mayor número de radios y televisores en la década de 80 y 90 (HODGES, 2002: 132) y, por consiguiente la ciudad más influenciada por las telenovelas brasileñas. Tanto es así que se da un caso muy especial, que prueba la información: el mercado a cielo abierto más grande del mundo, el de la Boavista en Luanda, pasa a ser llamado como mercado "*Roque Santeiro*", título de una telenovela brasileña que obtuvo un enorme éxito en el país en 1985.<sup>423</sup>

La televisión todavía era utilizada de forma comunitaria para ver las telenovelas brasileñas u otras ficciones, como películas cubanas o hasta incluso rusas. La ficción televisiva angoleña da sus primeros pasos antes de que se iniciara la década de los 90, ya que en 1989 la TPA realiza y exhibe la ficción serial "*Vanda Lemos*".<sup>424</sup> Aunque en el reportaje se nombre esta ficción televisiva como una telenovela, no es exactamente, pues para los angoleños este tipo de ficción fue el formato realizado en la década de los 80 y 90, y eran llamadas *tele historias*. Según la actriz angoleña Edusa Chindeccasse "en la década de los 80 en Angola, ya se realizaban las famosas *tele historias*, lo que para nosotros eran como las telenovelas, pero eran distintas, ya que retrataban al día a día, lo cotidiano de las personas".<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> LEAL, Lalo. 28/11/2014. "TV em Angola". Programa TV em debate. São Paulo: TV Brasil. Consultado en: <http://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/episodio/ver-tv-debate-a-tv-em-angola>, en enero de 2015.

<sup>423</sup> ALMEIDA, Henrique. 27/05/2010. "O fim anunciado do Roque Santeiro em Luanda - Maior mercado anolano a céu aberto". Lisboa: Público. Consultado en: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/o-fim-anunciado-do-roque-santeiro-em-luanda-1439273>, en julio de 2010.

<sup>424</sup> ANGOP. 24/12/2010. "Realizador Nelson Nhanga grava novela em 2011". Huambo: ANGOP. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/2010/11/51/Realizador-Nelson-Nhanga-grava-novela-2011,bcbb6b46-45b5-439d-8b3a-864dbb0c0d08.html](http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2010/11/51/Realizador-Nelson-Nhanga-grava-novela-2011,bcbb6b46-45b5-439d-8b3a-864dbb0c0d08.html), en julio de 2013.

<sup>425</sup> SIMÕES, Mariana. 08/12/2014. "Edusa Chindeccasse diz que a exibição da novela Windeck no Brasil é uma grande conquista". Programa TV em debate. São Paulo: TV Brasil. Consultado en: <http://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/post/edusa-chindeccasse-diz-que-a-exibicao-da-novela-windeck-no-brasil-e-uma-grande-conquista>, en enero de 2015.

Sin embargo esta ficción, o mejor, la *tele historia*, no tenía muchas veces más de tres capítulos y era el producto de los inicios de la ficción en la televisión angoleña. Para que se pueda comprender el formato de las *tele historias*, eran cómo los telefilms, los dramáticos televisivos o los teleteatros de la década de 50 y 60 que se realizaron en América Latina y Europa. Aunque todos los formatos citados, en la actualidad puedan tener más capítulos y una producción mucho más perfeccionada que entonces.

### 8.5.3 - La Telenovela Vía Satélite

"La guerra, en particular después de la elecciones, originó la destrucción de las instalaciones y emisoras de la Radio, la Televisión y de la *ANGOP* en numerosos puntos del país, (...) fragilizando aun más una infraestructura ya demasiado carenciada" (BAPTISTA, 2002: 16).

Entre 1992 la *TPA* estrena otra *tele historia* nacional titulada "*Um homem nunca chora*",<sup>426</sup> pero aunque la producción nacional poco a poco empezara a ser más vista en la parrilla del ente público, la telenovela brasileña era todavía el formato de entretenimiento más visto en un país que aún estaba bajo una guerra civil, desde hacía más de dos décadas.

En términos concretos, el éxito de la ficción serial brasileña, sobreviene cuando en 1996 la *TPA* exhibe "*Xica da Silva*", la primera telenovela brasileña que no pertenecía a *Globo*, y que además narraba la historia de una esclava africana que formó parte de la nobleza portuguesa en Brasil. La producción de la extinta cadena brasileña, *Manchete*, consigue alcanzar un gran éxito de audiencia, de tal forma que la televisión pública angoleña compra en 1999 otra ficción, titulada "*Anjo Mau*", también protagonizada por la misma actriz, Taís Araújo, de "*Xica da Silva*".

Taís en aquel entonces era una actriz revelación que aún despierta gran interés en la audiencia de la África Lusófona, de Portugal y Brasil. La propia actriz constata sorprendida los numerosos fans angoleños, así como la recepción practicada por el presidente José Eduardo dos Santos, coincidente con su fiesta de cumpleaños, que recibe atónita la invitación para ser embajadora de la Paz de Angola.<sup>427</sup>

La cultura angoleña contemporánea, o mejor dicho, la industria cultural africana de los países de Lengua portuguesa está formada por artistas locales, pero aun más por artistas brasileños. Actualmente la influencia televisiva en la población es gigantesca y de gran alcance, por consiguiente un mercado que no para de crecer y de cosechar éxitos.

---

<sup>426</sup> ANGOLA, Jornal de. 03/10/2010. "Curta metragem no ecrã da TPA". Luanda: Jornal de Angola. Consultado en: [http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/curta\\_metragem\\_no\\_ecra\\_da\\_tpa](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/curta_metragem_no_ecra_da_tpa), en abril de 2011.

<sup>427</sup> HONOR, Rosângela. 13/09/1999. "Viagem Taís Araújo, uma rainha em Angola". Revista Gente Isto é. São Paulo: Terra. Consultado en: [http://www.terra.com.br/istoegente/06/reportagens/rep\\_tais.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/06/reportagens/rep_tais.htm), en 2008.

Según el hijo del presidente de Angola, José Eduardo Paulino dos Santos, más conocido como Coréon Dú,<sup>428</sup> casi nadie veía televisión antes de la década de los 90, pues "el impacto de la televisión es algo relativamente reciente en Angola, y ocurrió especialmente con el advenimiento de la TV de pago; aunque mucha gente no tenía dinero para pagarla, conseguían acceder a la red pues había mucha piratería para robar las señales".<sup>429</sup>

La televisión en Angola solo tiene un gran impacto entre la población a partir de la década de los 90, fundamentalmente por la exhibición de telenovelas brasileñas en los canales públicos de Angola, y principalmente con la aparición de la TV por cable y por satélite, cuyos canales internacionales emiten ficciones seriales para todos los países africanos de Lengua portuguesa.

Todo este proceso empieza "el día 7 de enero de 1998, [cuando] se inician las transmisiones regulares de la *RTP-África*, en Lengua portuguesa, destinada a los habitantes de Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau, Mozambique y Sao Tomé y Príncipe".<sup>430</sup> Los países africanos a partir de este momento contaban con emisiones vía satélite; y la emisión hertziana terrestre en todos los referidos, con excepción de Angola, donde solamente puede ser captada vía satélite.

A partir de ese momento, los angoleños entraban en una nueva era televisiva, gracias a la producción conjunta entre los servicios públicos de televisión de los "cinco países africanos de la *CPLP*, la *RTP-África* se complementa con la *NET RTP*, un proyecto que tiene como fin el cambio recíproco de programas y de noticias entre Lisboa y las capitales de los *PALOP*".<sup>431</sup>

Muchas de las telenovelas exhibidas en África provienen del canal de la *RTP* destinado a este continente, y las telenovelas en su gran mayoría curiosamente provienen de Brasil y en los últimos años de Portugal. De esta forma, el canal público portugués sirve

---

<sup>428</sup> Apodo artístico que José Eduardo Paulino dos Santos utiliza como realizador y productor, además de ser administrador en la empresa de contenidos audiovisuales *Semba Comunicação*.

<sup>429</sup> LEAL, Lalo. 28/11/2014. "TV em Angola". Programa TV em debate. São Paulo: TV Brasil. Consultado en: <http://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/episodio/ver-tv-debate-a-tv-em-angola>, en enero de 2015.

<sup>430</sup> ICS – Instituto de Comunicação Social. *TELEVISÃO – Breve Retrospectiva Histórica*. Lisboa: ICS. Consultado en: <http://ics.pt/index.php?op=cont&cid=78&sid=330>, en julio de 2008.

<sup>431</sup> Ibidem.

como un posible socio para emitir telenovelas africanas, pero también un canal más, a la hora de exhibir las telenovelas brasileñas para toda África.

En contrapartida, frente a la apertura de otros canales vía satélite y más telenovelas brasileñas en las parrillas, la *TPA* produce el mismo año de 1998 la serie "*O Pecado Original*", ficción creada y realizada por el cubano Armando Reinaldo Cruz.<sup>432</sup>

La guerra televisiva, sin lugar a dudas, es liderada por la cadena brasileña *Globo*, que a partir de 1999 lanza su señal para todo el mundo a través del canal internacional. Las telenovelas constituyen el principal atractivo de la programación de *Globo* para conquistar a los suscriptores angoleños. La amplitud de las suscripciones de la *TV Globo Internacional* totaliza en el año 2008 más de quinientos mil suscriptores en todo el mundo, con un gran porcentaje angoleño, pues contabilizan alrededor de ciento cincuenta mil suscripciones.<sup>433</sup>

En síntesis, la empresa televisiva que más ficción serial exhibió en Angola durante la década de los 90 fue la brasileña *Globo*. Su canal internacional obtuvo la victoria final como líder durante este periodo, aunque la situación en la próxima fase de la telenovela ya traerá novedades y riesgos para *Globo*.

---

<sup>432</sup> PEDRO, Francisco. 11/01/2015. "Telenovelas nacionais expandem raízes culturais". Luanda: Jornal de Angola. Consultado en: [http://m.ja.sapo.ao/cultura/telenovelas\\_nacionais\\_expandem\\_raizes\\_culturais\\_1](http://m.ja.sapo.ao/cultura/telenovelas_nacionais_expandem_raizes_culturais_1), en febrero de 2015.

CRUZ, Armando Reinaldo. Profile: Reinaldo Cruz. Miami: Mandy. Consultado en: <http://www.mandy.com/home.cfm?c=cru091>, en abril de 2013.

<sup>433</sup> BOWEN-TOMBARI, Elizabeth. 29/07/2008. "Globo estrenará programa en África." WSN Inc. / TV Latina. Consultado en: <http://www.tvlatina.info/newscurrent.php?filename=africa072908.htm>, en julio de 2008.

### 8.5.4 - La Telenovela Angoleña

La primera década del siglo XXI para Angola es una etapa marcada por la coproducción que cambia por completo el escenario televisivo en ese corto espacio de tiempo. Es un periodo caracterizado por el aumento de ficción nacional que inicialmente se realiza a través de coproducciones.

La *TPA* participa de distintas coproducciones, siendo la primera con la productora angoleña *Og Produções* (creada en 1999) que realiza "*Caminhos Cruzados*" en 2000, una miniserie pedagógica de diez capítulos escrita por Tomás Ferreira que también se exhibe en 2005 para toda África gracias a *RTP-África*.<sup>434</sup> Esta telenovela recibe el Premio Nacional de Cultura e Artes, por concienciar a los angoleños sobre los efectos del *SIDA* y los respectivos métodos de prevención de una enfermedad que afecta a muchos de los países africanos.<sup>435</sup>

La siguiente coproducción de la *TPA* se realiza en 2001 con la brasileña *Record* que estrena "*Vidas Ocultas*",<sup>436</sup> escrita por el famoso dramaturgo Pepetela, que desembocó en uno de los hechos más tristes de la ficción serial televisiva angoleña. Pepetela acusó judicialmente a la *TPA* de censurar la mini serie que escribía y pidió la suspensión de su exhibición; según el escritor hubo mala fe por parte del ente público.

El autor explica que el guión no coincidía con los episodios exhibidos hasta entonces, porque originalmente "los episodios tienen titulares (...) Además, ahora se habla de telenovela, pero no es una telenovela, era una mini serie, es totalmente diferente"<sup>437</sup> y continua relatando que "en mi historia el hijo de Miguelito es quien roba el dinero para irse

---

<sup>434</sup> DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 02/06/2005. "Caminhos Cruzados' na luta contra a SIDA". Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://dn.sapo.pt/2005/06/02/boa\\_vida/caminhos\\_cruzados\\_luta\\_contra\\_a\\_sida.html](http://dn.sapo.pt/2005/06/02/boa_vida/caminhos_cruzados_luta_contra_a_sida.html), en julio 2008.

<sup>435</sup> ANGOLAPRESS. 23/10/2003. LAZER & CULTURA: Prémio Nacional de Cultura e Artes. Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/,5b547477-c924-480a-b859-76040ebd83b1.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/,5b547477-c924-480a-b859-76040ebd83b1.html), en julio 2008.

<sup>436</sup> ANGOLAPRESS. 18/10/2001. "Sociedade: 26 aniversário da TPA". Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/sociedade/,22bba982-188d-4c19-b240-501acad71eef.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/sociedade/,22bba982-188d-4c19-b240-501acad71eef.html), en julio 2008.

<sup>437</sup> NEXUS. 16/11/2001. "Pepetela «versus» TPA: Tribunal ordena suspensão de 'Vidas Ocultas'". Luanda: Nexus. Consultado en: [http://www.nexus.ao/view.cfm?m\\_id=2327&cat\\_02=NOTICIAS](http://www.nexus.ao/view.cfm?m_id=2327&cat_02=NOTICIAS), en julio de 2008.

con los amigos a beber e irse para la discoteca, y aquí en ese episodio aparece que era por una buena causa (...) esto es censura, es la adulteración del espíritu del autor".<sup>438</sup>

En otra entrevista Pepetela explica qué había pasado realmente, "cogieron los episodios para la mini serie '*Vidas Ocultas*', que escribí, y lo entregaron a una brasileña para modificarlos de acuerdo con los deseos políticos de la TPA, en un caso evidente de censura",<sup>439</sup> el escritor continúa diciendo que "rescindi el contrato por justa causa, aun así ellos continuaron filmando y deben comenzar a exhibir los episodios (...). Por el contrato, cualquier modificación en el texto tendría que ser hecha bajo mi autorización. (...) Ahora seguirá una larga batalla judicial".<sup>440</sup>

Lo más curioso de todo esto es que la primera telenovela nacional de Angola nace con un tremendo rechazo y su exhibición interrumpida judicialmente por el propio autor. La TPA y los medios dicen que "*Vidas Ocultas*" es una telenovela y el autor afirma que se trataba de una mini serie. Aunque el estreno de la primera telenovela en Angola fue digno incluso de un guión de telenovela, la TPA sigue la producción y estrena "*Reviravolta*" en 2002,<sup>441</sup> una ficción serial televisiva compuesta por ciento seis episodios que contaba con la mayoría de los actores que participaron en "*Vidas Ocultas*".<sup>442</sup>

Aparte de toda la confusión con las primeras telenovelas en Angola, el día 22 de febrero de 2002, hubo un cambio importante en la vida política del país. En este día Jonas Savimbi fue asesinado en una emboscada organizada por las fuerzas gubernamentales (WHEELER y PÉLISSIER, 2011: 388). Los historiadores Douglas Wheeler y René Pélissier añaden que

pocas veces en la história la muerte de un líder en una guerra civil tuvo un efecto tan decisivo e inmediato; (...) A 4 de abril de 2002, en Luanda, fueron firmados un acuerdo y una tregua (...),

---

<sup>438</sup> Ibidem.

<sup>439</sup> MILONGA, Juliana. 10/10/2001. O escritor desafia os intelectuais. Luanda: Nexus. Consultado en: [http://www.nexus.ao/view.cfm?m\\_id=1748&cat\\_02=MILONGA](http://www.nexus.ao/view.cfm?m_id=1748&cat_02=MILONGA), en julio de 2008.

<sup>440</sup> Ibidem.

<sup>441</sup> ANGOP. 01/06/2002. Reviravolta, a próxima novela da TPA. Luanda: ANGOP. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/2002/5/22/2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html](http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2002/5/22/2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html), en junio de 2008.

<sup>442</sup> ANGOLAPRESS. 01/06/2002. "Lazer & Cultura: Telenovela 'Reviravolta'". Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html), en julio 2008.



las restantes fuerzas de la *UNITA* fueron dispersadas y la iniciativa para una transición política para la paz pasó a pertenecer por completo al gobierno angoleño (WHEELER y PÉLISSIER, 2011: 371).

Bajo este clima de paz y tregua que se estrenó “*Reviravolta*”, que fue exhibida tres veces por semana (lunes, martes y viernes), como parte de una nueva etapa de la programación del ente público.<sup>443</sup> Posteriormente, “*Reviravolta*” fue exhibida por los canales portugueses *RTP-África* y *RTP-Internacional*.<sup>444</sup> Más tarde, y gracias al contrato firmado con la *TVM*, la *TPA* exporta la telenovela a Mozambique.<sup>445</sup> El guión de la telenovela fue escrito por la brasileña Margareth Boury, quién estuvo presente en otros proyectos dramáticos coproducidos por la cadena brasileña *Record* y la *TPA*.<sup>446</sup>

La muerte de Jonas Savimbi en Angola parece que estimuló la *TPA* a producir proyectos más audaces, como por ejemplo “*Sede de viver*”, una *soap opera* emitida a partir de 2002 que fue muy criticada por ser considerada una copia de la serie brasileña “*Malhação*”.<sup>447</sup> Las críticas también fueron duras por incluir un personaje homosexual. Según comenta el escritor angoleño y profesor de portugués Abreu Paxé este rechazo es debido al hecho de que “nuestro continente no asume actos de este género”.<sup>448</sup> Aunque

---

<sup>443</sup> ANGOLAPRESS. 29/05/2002. “A nova grelha da Televisão Pública de Angola”. Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/noticias/desporto/2007/11/51/.239f6c19-2706-45fc-b3a8-ff54571647a9.html](http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/desporto/2007/11/51/.239f6c19-2706-45fc-b3a8-ff54571647a9.html), en julio de 2008.

<sup>444</sup> ANGOLAPRESS. 19/10/2002. “Educação”. Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/educacao/.12c7d7a5-7b15-4545-bfd0-55a02a920069.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/educacao/.12c7d7a5-7b15-4545-bfd0-55a02a920069.html), en julio de 2008.

<sup>445</sup> TVM. 01/11/2002. “TVM vai transmitir telenovela angolana ‘Reviravolta’.” Maputo: TVM. Consultado en: <http://tvm.co.mz/anmviewer.asp?a=18466>, en julio de 2008.

<sup>446</sup> PORTUGAL DIGITAL. 21/02/2008. “Novela da Televisão de Angola é gravada no Rio”. Rio de Janeiro: Mundo Lusíada. Consultado en: [http://mundolusiada.com.br/CPLP/cplp328\\_fev08.htm](http://mundolusiada.com.br/CPLP/cplp328_fev08.htm), en julio 2008.

<sup>447</sup> ANGOLAPRESS. 17/10/2001. Educação: Perspectivas da TPA para o próximo ano. Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/educacao/.9f120ed2-421f-4dec-8c76-3d0313f37ba3.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/educacao/.9f120ed2-421f-4dec-8c76-3d0313f37ba3.html), en julio de 2008.

<sup>448</sup> ANGOLA HOJE. 2005. “Curso de interpretação forma atores para TV e teatro”. (In) Angola Hoje. Ano 4. Nº 21. Luanda: Fundação Eduardo dos Santos. Consultado en: <http://www.fesa.org.br/Imprensa/AngolaHoje/2005/Jul-Ago/pag15.htm#Curso%20de%20interpreta%C3%A7%C3%A3o%20forma%20atores%20para%20TV%20e%20teatro>, en julio de 2008.

hubiera rechazo en el continente, la telenovela fue retransmitida en todos los países africanos de Lengua portuguesa en 2005 a través de la *RTP África*.<sup>449</sup>

Otro estreno de 2002 ha sido la serie policiaca "*Angola 113*". Esta es la primera producción del género en el país. Aunque la serie tuviera apenas trece episodios, "tuvo un presupuesto estimado de un millón y medio de dólares, pero gran parte fue soportado por personas singulares e instituciones nacionales, como la policía, que cedió sus instalaciones para la preparación de los actores y de las grabaciones".<sup>450</sup>

La misma productora pone en marcha en 2004 la producción de otra miniserie, "*Vidas a Preto e Branco*",<sup>451</sup> aunque debido a la falta de patrocinadores, solamente consigue terminarla y estrenarla en 2006.

La estrategia utilizada por *TPA* durante este periodo fueron las coproducciones, fundamentales para el aumento de la producción audiovisual nacional de Angola: además se puede percibir claramente como la producción nacional crece de forma magistral en el gráfico siguiente:

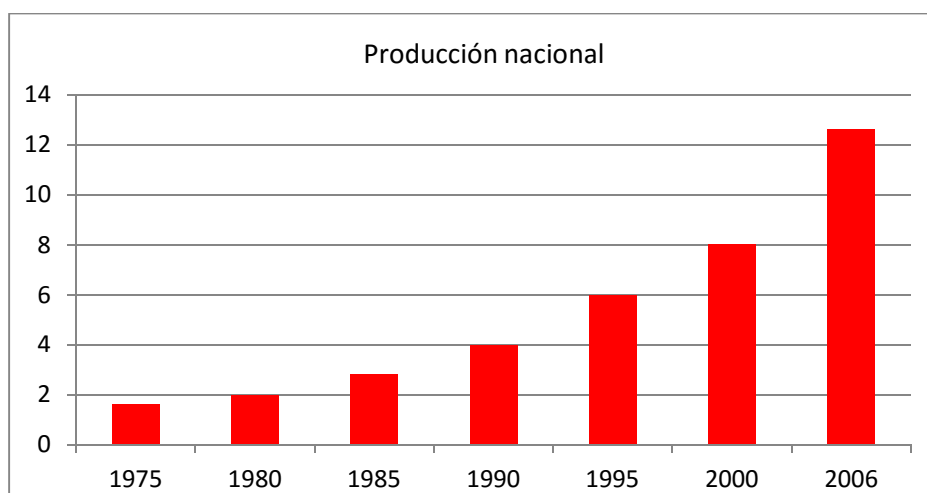
#### **Tabla 50 - Número de horas producidas por la TPA medido por quinquenios**

---

<sup>449</sup> RTP. 2005. Programação 15 de novembro de 2005. Lisboa: RTP. Consultado en: <http://tv.rtp.pt/EPG/tv/EPGimpressdia.php?canal=6&data=15-11-2005>, en julio de 2008.

<sup>450</sup> ANGOLAPRESS. 07/02/2006. TPA exhibe primeira mini-série policial nacional. Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/2006/1/6/TPA-exibe-primeira-mini-serie-policial-nacional.42f33e20-d6e9-42b8-996f-bc7faa04481a.html](http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2006/1/6/TPA-exibe-primeira-mini-serie-policial-nacional.42f33e20-d6e9-42b8-996f-bc7faa04481a.html), en agosto de 2008.

<sup>451</sup> ANGOLAPRESS. 19/05/2004. "Óscar Gil produções carece de patrocínio para promover mini-serie". Luanda: Angolapress. Consultado en: [http://www.portalangop.co.ao/motix/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/Oscar-Gil-producoes-carece-patrocinio-para-promover-mini-serie.d6b76835-3fa6-426c-9223-8edf44ccaa45.html](http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/Oscar-Gil-producoes-carece-patrocinio-para-promover-mini-serie.d6b76835-3fa6-426c-9223-8edf44ccaa45.html), en julio 2008.



Fuente: TPA – História da TPA. Consultado en página web oficial de la Televisión Pública de Angola. Luanda: RTPA. Consultado en: <http://www.tpa.ao/>, en agosto de 2008.

El gráfico demuestra que a partir del año 2006, la televisión pública de Angola casi consigue multiplicar por siete el número de horas que realizaban durante la inauguración en 1975. La *TPA*, a través de las coproducciones, consigue adquirir nuevas técnicas para la realización de informativos y de contenidos de ficción, la semilla necesaria para la próxima etapa, el periodo en que el mercado televisivo angoleño se abre al capital privado, incrementando la competitividad entre la ficción serial televisiva de diversas estaciones privadas en Angola.

## 8.5.5 - Televisión Privada y Competitividad

Igual que en los países europeos, Angola también se ha preparado para el crecimiento del mercado televisivo propio. Con posterioridad a la asociación con canales televisivos extranjeros para coproducciones de ficción, viene la fase de creación de contenidos, realizados por productoras audiovisuales independientes, para rellenar las parrillas con creaciones nacionales.

Por eso a partir de 2006 se nota un enorme interés de los inversores privados por el mercado televisivo angoleño, quizás *Globo* fuese el verdadero motivo de envidia para los empresarios angoleños, pues consigue alcanzar la marca de cien mil suscriptores de su canal internacional en la TV por cable del país en este año (y cincuenta mil más en 2008).<sup>452</sup>

Aunque *Globo* sea todavía la líder del mercado de ficción televisiva en Angola, la producción nacional no se detiene; "*Entre o Crime e a Paixão*" se estrena en 2007,<sup>453</sup> un año antes de inaugurarse los nuevos estudios de la *TPA*. Este nuevo complejo cuenta con dos fases, la primera "comprende cuatro edificios principales, nombrados: bloque de servicios administrativos, bloque de dos estudios con cuatrocientos metros cuadrados, bloque de dos estudios con seiscientos metros cuadrados, bloque energético y bloque de restaurante", el reportaje añade que para la segunda fase "está proyectada la construcción de dos estudios de seiscientos metros cuadrados y un condominio habitacional para los trabajadores de la *TPA*", que tiene como objetivo principal "lanzar un proyecto de ficción que producirá películas, telenovelas, series y documentales".<sup>454</sup>

En el mismo año que la *TPA* construye su complejo de producción audiovisual, se crea la productora de contenidos audiovisuales *Semba Comunicação*, demostrando que

---

<sup>452</sup> AGÊNCIA ESTADO. 27/09/2006. "Globo chega a quase 100 mil assinantes em Angola". São Paulo: A Tarde. Consultado en: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1090883-globo-chega-a-quase-100-mil-assinantes-em-angola>, en marzo de 2010.

<sup>453</sup> LANÇA, Marta. 31/07/2010. "Life is ever a stage". (In) Revista Austral. nº 70. Luanda: TAAG. Consultado en: <http://www.buala.org/en/face-to-face/life-is-ever-a-stage>, en agosto de 2010.

<sup>454</sup> TPA. 02/09/2008. TPA inaugura Centro de Produção no Camama. Luanda: TPA. Consultado en: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/19532/tpa-inaugura-centro-de-producao-no-camama>, en agosto de 2010.

empresas privadas tienen gran interés por el mercado televisivo interno.<sup>455</sup> Esta empresa privada nace, inicialmente, con el objetivo de suplir la programación televisiva con producción nacional. En 2008 la televisión pública de Angola firma un contrato con *Semba Comunicação* para la producción de contenidos audiovisuales y con la empresa *Westside Investments S.A.* para perfeccionar su cuerpo técnico. Todo parecería perfecto, si no fuera por un pequeño detalle, los dueños de las dos empresas contratadas son respectivamente Tchizé dos Santos y José Eduardo Paulino dos Santos ambos hijos del presidente,<sup>456</sup> el último es más conocido como Coreón Dú y fue considerado por la revista *Forbes* como uno de los jóvenes más prometedores del arte africano.<sup>457</sup>

Sobre el escándalo relacionado con los hijos del presidente la *TPA* emitió un comunicado en su página web afirmando que “existen productoras que son propiedad de los canales de televisión a los cuales prestan sus servicios. Por ejemplo, en Portugal, la *TVI* tiene una parte del capital de la *NBP* que, como todos saben, produce todas las telenovelas de esta cadena”.<sup>458</sup>

Lo más interesante del comunicado es que se refiere casi exclusivamente a las televisiones privadas, aunque cita a *RTP* como un ejemplo similar al de la *TPA*:

“Pero hay otros ejemplos: la *Mandala* trabaja con la *RTP*, la *Comunicasom* con la *SIC*, la *Astrolábio* o *CBV-Produções* trabajan con todos. La *TV Globo* tiene varias productoras afiliadas. Esto, para citar ejemplos próximos a nosotros.”<sup>459</sup>

---

<sup>455</sup> SEMBA COMUNICAÇÃO. About. Luanda: Semba Comunicação. Consultado en: <http://www.semba-c.com/about>, en marzo de 2010.

<sup>456</sup> SANTOS, Tchizé dos. 04/02/2008. “Comunicado de imprensa Westside Investments”. Luanda: Correio Digital. Consultado en: <http://portal.correiodigital.info/noticias.php?idnoticia=5486>, en marzo de 2009.

ANGOP. 04/02/2008. “TPA volta a negar suposta privatização do seu Canal 2”. Luanda: ANGOP. Consultado en: [http://m.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/mobile/noticias/sociedade/2008/1/6/TPA-volta-negar-suposta-privatizacao-seu-Canal.fadbd6b-66fd-4bb2-ab3e-29bb8e19e38e.html?version=mobile](http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/sociedade/2008/1/6/TPA-volta-negar-suposta-privatizacao-seu-Canal.fadbd6b-66fd-4bb2-ab3e-29bb8e19e38e.html?version=mobile), en marzo de 2015.

APOSTOLADO. 06/02/2008. “SJA apreensivo com o suposto destino do 'Canal 2' da TPA”. Luanda: Conferência Episcopal de Angola e S. Tomé. Consultado en: <http://www.apostolado-angola.org/articleview.aspx?id=1282>, en marzo de 2010.

<sup>457</sup> EYTAN, Declan. 28/08/2015. “The 15 young African creatives rebranding Africa. Jersey: Forbes. Consultado en: <http://www.forbes.com/sites/declaneytan/2015/08/28/the-15-young-african-creatives-rebranding-africa/>, en agosto de 2015.

<sup>458</sup> TPA. 06/02/2008. “TPA volta a desmentir suposta privatização do seu Canal 2”. 06-02-2008 / 7:25 AM. Consultado en: <http://www.tpa.ao>, en marzo de 2010.

<sup>459</sup> Ibídem.

La cuestión en este caso no es condenar la coproducción con empresas que se dediquen a la creación de contenidos audiovisuales, pero sí la contratación de empresas de los hijos de políticos para prestar servicios a instituciones públicas. Por lo tanto, la trayectoria de los medios de comunicación, en este caso de la telenovela durante este periodo se aleja de la figura de José Eduardo dos Santos y pasa a sus hijos, Tchizé dos Santos y José Paulino dos Santos citados anteriormente, pero principalmente a la que es considerada la reina de África: Isabel dos Santos.

El poder que tiene Isabel traspasa las fronteras, llegando incluso hasta Portugal, donde forma parte de un exclusivo listado de las personas más poderosas de la economía portuguesa y que, según la revista *Forbes*, es la mujer más rica de África, con una fortuna calculada en tres mil millones de euros.<sup>460</sup> "La empresaria angoleña es dueña de varios negocios, socia en otros (...). *BPI, Zon, Galp, BIC, PT, Sonae*, el listado es grande" (GUERREIRO y SOBRAL, 2011: 108), por lo tanto Isabel está metida en negocios muy diversificados como el petróleo, las telecomunicaciones, los diamantes o la banca.

El poder de la familia dos Santos crece aún más, principalmente cuando se inaugura la *TV Zimbo* el día 14 de diciembre de 2008, una televisión aliada al gobierno angoleño.<sup>461</sup> El grupo privado de comunicación perteneciente a *MediaNova*,<sup>462</sup> cuya empresa tiene, además del canal televisivo, un periódico ("*O País*" inaugurado el día 14 de noviembre de 2009) y también una radio ("*Rádio Mais*" inaugurada el día 28 de diciembre de 2008).

Sin embargo esta alianza con el gobierno se explica porque el líder a la sombra del grupo angoleño es Manuel Hélder Vieira Júnior, o general Kopelipa, quién "casualmente" es el jefe de los servicios secretos y del gabinete del presidente José Eduardo dos Santos. Kopelipa está considerado líder en la sombra, pues aparece como administrador de una gestora que tiene participaciones en la *WWC (WorldWide Capital)* junto a Álvaro Torre, el administrador oficial del grupo *MediaNova*.<sup>463</sup>

---

<sup>460</sup> MARCOS, J. 10/12/2014. "Portugal, la nueva colonia de Angola". Lisboa: El Confidencial. Consultado en: [http://www.elconfidencial.com/mundo/2014-12-10/portugal-la-nueva-colonia-de-angola\\_582765/](http://www.elconfidencial.com/mundo/2014-12-10/portugal-la-nueva-colonia-de-angola_582765/), en enero de 2015.

<sup>461</sup> TV ZIMBO. Luanda: MediaNova. Consultado en: <http://www.tvzimbo.com/quem-somos/>, en diciembre de 2010.

<sup>462</sup> MEDIANOVA. Grupo MediaNova. Luanda: MediaNova. Consultado en: <http://opais.co.ao/medianova/>, en diciembre de 2010.

<sup>463</sup> ESPECIAL ANGOLA. 02/09/2008. "Os vinhos do general". Revista Visão. Lisboa: Visão. Consultado en: <http://visao.sapo.pt/os-vinhos-do-general=f518840>, en diciembre de 2009.

Se pueden hallar diversos reportajes en periódicos angoleños e incluso una entrevista con Álvaro Torre donde se le pregunta directamente acerca de este tema, y que el empresario responde de la siguiente forma:

Siempre he dicho que los dueños de *MediaNova* son un grupo de empresarios angoleños que se asociaron en una Sociedad Anónima (...) Pienso que he acabado [de explicar quién son los dueños], ¿no?" Y el periodista le responde de forma taxativa: "Yo creo que no, pero...avancemos (...)." <sup>464</sup>

Aunque los dueños sean todavía una incógnita, los socios extranjeros que asesoraron al grupo angoleño *MediaNova* fueron divulgados: son la *TVI* de Portugal <sup>465</sup> y el grupo *Prisa* de España. <sup>466</sup> Por lo tanto, es normal que las telenovelas exhibidas por el grupo en los primeros años de vida de la primera cadena televisiva privada angoleña fueran producciones portuguesas, españolas y latinas.

Sin embargo con el paso de los años, las telenovelas brasileñas de *Globo* y *SBT* <sup>467</sup> estuvieron más presentes que los títulos de otras nacionalidades exhibidos anteriormente por *TV Zimbo*. El cambio de estrategia en la exhibición de contenidos de ficción es que el brasileño, principalmente de *Globo*, puede hacer frente en la dura competición contra la ficción nacional angoleña.

La competencia entre los canales existentes en el mercado es ya evidente, aún más cuando *Globo* crea en 2008 el día de la amistad entre Angola y Brasil, con un concierto anual, donde participan diversos artistas y actores de telenovelas brasileñas en un estadio de Luanda. Esta es una de las formas de que el televidente se sienta cada vez más próximo a las estrellas televisivas brasileñas y de promocionar los contenidos exhibidos por *Globo*

---

<sup>464</sup> FERNANDO, Luis. 29/06/2009. "Medianova, mudar o panorama da comunicação social". Luanda: O país. Consultado en: <http://www.opais.net/pt/opais/?id=1647&det=3848&ss=Medianova,%20mudar%20o%20panorama%20da%20comunica%E7%E3o%20social>, en marzo 2010.

<sup>465</sup> SEQUEIRA, Inês. 07/08/2008. "TVI associa-se a primeiro canal privado angolano de sinal aberto". Lisboa: Público. Consultado en: <http://www.publico.pt/economia/noticia/tvi-associase-a-primeiro-canal-privado-angolano-de-sinal-aberto-1338007>, en diciembre de 2008.

<sup>466</sup> QUEIROZ, Mario de. 07/08/2008. "Comunicaciones - Angola: Ibéricos apuestan a incidir en los medios". Roma: Inter Press Service. Consultado en: <http://www.ipsnoticias.net/2008/08/comunicaciones-angola-ibericos-apuestan-a-incidir-en-los-medios/>, en diciembre de 2008.

<sup>467</sup> Medianova. 25/07/2013. "Programação TV Zimbo". Carrossel. Consultado en: <http://www.tvzimbo.com/programacao/exibir-carrossel/37-novela/>, consultado en julio de 2013.

en Angola, aunque en el evento también participen presentadores y actores angoleños de otros canales televisivos nacionales.<sup>468</sup>

Frente a esta invasión brasileña, la cadena portuguesa *TVI* cierra una sociedad con la cadena angoleña *TV Zimbo*. Aunque este pacto sea más que para la venta de telenovelas, como por ejemplo "*Feitiço de Amor*" exhibida en 2008, pues según el presidente de la cadena en aquel entonces, José Eduardo Moniz, añade que se trata de un trabajo para formar a los profesionales de la nueva estación televisiva. El presidente del grupo afirma que " hace algún tiempo que tenemos en Angola varias personas de la *TVI*. Son especialistas de las áreas de emisión, transmisión, parrilla, planeamiento y periodismo, del reportaje, aunque también de la imagen y del montaje".<sup>469</sup>

A partir de 2009, para ser más exactos desde el día 24 de abril de 2009, entra en el mercado televisivo una empresa televisiva brasileña más: *Rede Record*, quien inaugura sede en la capital angoleña. Aroldo Martins, presidente de la *Rede Record* para el mercado europeo afirma que "el objetivo de la *Record* es el de proporcionar al público angoleño la producción y la reproducción de contenidos periodísticos, de entretenimiento e institucionales, así como en la matriz brasileña".<sup>470</sup>

Es decir, al final de la primera década del siglo XXI el mercado televisivo angoleño se encuentra en un nivel de competitividad jamás visto en el país. Pero esta competitividad ha sido también una de las responsables del crecimiento de la ficción serial televisiva nacional. La prueba de esto es que se realiza cada vez más ficción, como por ejemplo, "*Doce Pitanga*"<sup>471</sup> en 2009, "*Angola Chama-te*"<sup>472</sup> en 2010, "*O Dia da Felicidade*"<sup>473</sup> en

---

<sup>468</sup> GLOBO, Memória. Brazilian Day - Dia da amizade Angola-Brasil. Consultado en: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/brazilian-day/dia-da-amizade-angola-brasil.htm>, en enero de 2015.

<sup>469</sup> CM. 13/12/2008. Ficção nacional na Zimbo. Lisboa: Correio da Manhã. Consultado en: [http://www.cmjornal.xl.pt/tv\\_media/detalhe/ficcao-nacional-na-zimbo.html](http://www.cmjornal.xl.pt/tv_media/detalhe/ficcao-nacional-na-zimbo.html), en junio de 2009.

<sup>470</sup> RECORD. 26/10/2010. Conheça a empresa. São Paulo: Record. Consultado en: <http://recordinternacional.r7.com/noticias/detalhes/conheca-a-empresa-20101026.html>, en enero de 2015.

<sup>471</sup> MENDONÇA, José Luís. 14/11/2012. Prémio Nacional de Cultura e Artes distingue excelência na diversidade. Luanda: SAPO. Consultado en: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/premio-nacional-de-cultura-e-artes-distingue-excelencia-e-diversidade?page=0&area=text>, en mayo de 2013.

<sup>472</sup> JA. 08/10/2010. Nova mini série da TPA resgata valores morais. Luanda: Jornal de Angola. Consultado en: [http://jornaldeangola.sapo.ao/gente/nova\\_mini\\_serie\\_da\\_tpa\\_resgata\\_valores\\_morais](http://jornaldeangola.sapo.ao/gente/nova_mini_serie_da_tpa_resgata_valores_morais), en noviembre de 2011.

<sup>473</sup> SAPO. 26/12/2010. Realizador Nelson Nhangas grava novela em 2011. Luanda: Platina Line. Consultado en: <http://platinaline.com/index.php/component/k2/item/285-realizador-nelson-nhangas-grava-novela-em-2011?highlight=WYJ0ZWxlbm92ZWxhI0=>, en mayo de 2011.



2011, "*Vôo Directo*" <sup>474</sup> coproducida con la *RTP* en 2011, además de producir ininterrumpidamente desde 2003 la serie de humor "*Conversas no Quintal*" (DONN, 2007: 20-25). <sup>475</sup>

Por otro lado, se equivoca quién cree todavía que el mercado es un monopolio de la brasileña *TV Globo*, pues la audiencia angoleña todavía es muy imprevisible, es decir, no se puede garantizar el puesto de líder solamente por la exhibición de telenovelas producidas por la cadena *Globo*. Para citar un ejemplo de esta inestabilidad e imprevisibilidad, basta con verificar la audiencia referente a los canales de pago, donde *Globo Internacional* tiene un 32,3 por ciento de audiencia frente al 35,21 por ciento del líder, representado por la cadena evangélica *Record* en el año de 2013. <sup>476</sup>

Además de la imprevisibilidad de la audiencia, los medios de comunicación en Angola están todavía bajo el poder y el control del Estado, cuyos representantes políticos no aceptan críticas contrarias a su gobierno. Los dos ejemplos más evidentes en los últimos años han sido primeramente la compra en 2010 <sup>477</sup> de tres periódicos ("*Semanário Angolense*", "*A Capital*" y "*Novo Jornal*") que eran contrarios al gobierno, por un grupo llamado *Media Investments* cuyos verdaderos accionistas son completamente desconocidos hasta el momento actual; y por último, la censura enmascarada en 2011 para no publicar una entrevista en el periódico "*A Capital*" con un economista y profesor universitario discordante de las políticas económicas del gobierno angoleño. <sup>478</sup>

---

<sup>474</sup> MARCELA, Ana. 16/11/2010. "Voo Directo da RTP1 com 9,1% de audiencia". Lisboa: Meios & Publicidade. Consultado en: <http://www.meiosepublicidade.pt/2010/11/voo-directo-da-rtp1-com-91-de-audiencia/>, en agosto de 2011.

<sup>475</sup> TPA. Programação "Conversas no Quintal". Luanda: SAPO. Consultado en: <http://tpa.sapo.ao/programacao/tpa1/detalhe/conversas-no-quintal>, en julio de 2015.

<sup>476</sup> PADIGLIONE, Cristina. 07/11/2013. "Record supera ibope da Globo. Em Angola". São Paulo: Estadão. Consultado en: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.record-supera-ibope-da-globo-em-angola-imp-1094117>, en abril de 2014.

<sup>477</sup> DN. 04/06/2010. "Três dos mais importantes jornais de Angola comprados por um grupo privado desconhecido". TV & Media. Lisboa: Diário de Notícias. Consultado en: [http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content\\_id=1585776&seccao=Media&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=1585776&seccao=Media&page=-1), en agosto de 2013.

<sup>478</sup> VIERA, Manuel. 03/10/2011. " Angola: Mais um caso de censura agita a classe jornalística". Berlin: Deutsche Welle. Consultado en: <http://www.dw.de/angola-mais-um-caso-de-censura-agita-a-classe-jornal%C3%ADstica/a-6630252>, en marzo de 2014.

Pero, ¿por qué hablar de los negocios turbios de los medios de comunicación y de la censura en Angola? El próximo y último capítulo dedicado a la telenovela angolense, tendrá su primera ficción serial televisiva nacional censurada y retirada de la parrilla sin cualquier negociación o argumentación por parte del gobierno. Un hecho que a muchos les hará recordar un periodo vivido hace más de 20 años, y que parecía estar muerto en el siglo XXI, aun más en países que se autoproclaman democráticos y que cuyos dirigentes afirman luchar por los intereses de su país.

### 8.5.6 - La Exportación de la Telenovela Angoleña

Aunque otras telenovelas hayan sido exportadas anteriormente a Portugal, así como a otros países africanos de Lengua portuguesa, es solamente a partir de 2012 <sup>479</sup> que la telenovela angoleña, a través del título "*Windeck*", gana reconocimiento a nivel nacional y mundial. Primero por ser nominada a los premios *Emmy* en la categoría de mejor telenovela internacional, el año 2013, <sup>480</sup> segundo por venderla a la distribuidora internacional *Cote Ouest* <sup>481</sup> para exhibirla en el mercado francófono y anglófono, y por último, algo jamás visto anteriormente, la exhibición de la primera telenovela africana en el mercado brasileño al ser emitida para el país durante el año 2014 y 2015. <sup>482</sup>

Por otro lado, el mercado de la telenovela angoleña se está diversificando a través de títulos internacionales, de tal manera que hasta una ficción serial producida en China, "*Doudou e Suas Duas Sogra*s", se estrenó en la *TPA* durante el año 2013. <sup>483</sup> Según la directora del centro de doblaje de cine y televisión de la radio internacional de China, Wang Gangjian, "la idea es exhibir la telenovela en todos los países de Lengua portuguesa, aunque el estreno será en Angola". <sup>484</sup>

Esta diversidad de ficciones televisivas está en aumento, no sólo en las televisiones abiertas, sino también en las televisiones de cable y satélite. A modo de ejemplo está el

---

<sup>479</sup> REDACÇÃO. 10/12/2012. *Windeck a nova novela angolana nos ecrãs da TPA*. Luanda: Figuras & Negócios. Consultado en: [http://www.figurasenegocios.co.ao/content.aspx?windeck\\_-\\_a\\_nova\\_novela\\_angolana\\_nos\\_ecrans\\_da\\_tpa](http://www.figurasenegocios.co.ao/content.aspx?windeck_-_a_nova_novela_angolana_nos_ecrans_da_tpa), en julio de 2014.

<sup>480</sup> REDACÇÃO. 07/10/2013. *Novela Windeck é indicada ao Emmy Internacional de melhor telenovela*. Luanda: Platina Line. Consultado en: <http://www.platinaline.sapo.ao/index.php/component/k2/item/8799-novela-windeck-e-indicada-ao-emmy-internacional-de-melhor-novela?highlight=WyJub3ZlbGEiXQ==>, en julio de 2014.

<sup>481</sup> ANGOP. 13/11/2013. *Novela Windeck avança para o mercado internacional*. Luanda: Novo Jornal. Consultado en: <http://novojornal.co.ao/Artigo/Default/13534>, en julio de 2014.

<sup>482</sup> EBC. 10/11/2014. *Página oficial da novela Windeck no Brasil*. Brasília: TV Brasil. Consultado en: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>, en agosto de 2015.

<sup>483</sup> LUSA. 10/07/2013. *Primeira telenovela chinesa dobrada em português estréia este ano em Angola*. Lisboa: SAPO. Consultado en: [http://noticias.sapo.pt/internacional/artigo/primeira-telenovela-chinesa-dobrada-em-portugues-estreia-este-ano-em-angola\\_16389599.html](http://noticias.sapo.pt/internacional/artigo/primeira-telenovela-chinesa-dobrada-em-portugues-estreia-este-ano-em-angola_16389599.html), en agosto de 2015.

<sup>484</sup> SOL. 11/07/2013. *Primeira telenovela chinesa dublada em português estréia em Angola*. Luanda: Angonotícias. Consultado en: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/39131/primeira-telenovela-chinesa-dobrada-em-portugues-estreia-em-angola>, en agosto de 2015.

canal de telenovelas latinoamericanas, *Eva*, que estrena en 2015,<sup>485</sup> el canal de *Globo On*<sup>486</sup> con telenovelas antiguas también a partir del mismo año; el canal *SóNovelas* en 2014 (producciones de *SBT*, *Record*, *Bandeirantes*, *Manchete*, *Televisa*, *Telefe* y *RCN*),<sup>487</sup> así como el canal portugués *TVI Ficção*, que fue la pionera del género, iniciando sus emisiones en 2013,<sup>488</sup> juntamente con el canal *Telemundo* que incluso dobla todas las telenovelas al portugués.<sup>489</sup> Es decir, actualmente existen cinco canales de pago que están dedicados exclusivamente a la emisión de telenovelas para los espectadores angoleños, algo existente en pocos países del mundo.

Sin embargo, la producción nacional no para, y en 2014 la productora *Semba Comunicação* estrena en la *TPA* la telenovela "*Jikulumessu*", que en español significa abre los ojos. La ficción televisiva, de 120 episodios, se basa en dos épocas distintas del país, entre 1998 y 2014. Para esta producción, escrita por Coreón Dú, contaron con "setecientos figurantes, una ciudad escenográfica de cuatro mil metros cuadrados, construida por más de cien personas".<sup>490</sup>

No obstante, la *TPA* suspende esta telenovela después de que fuera exhibida una escena de un beso entre dos personas del mismo sexo, aunque el ente público alegó que la suspensión había sido por problemas técnicos.<sup>491</sup> El caso ha tenido una repercusión internacional, y curiosamente, el ente público retorna la telenovela a la programación cinco

---

<sup>485</sup> SAPO.20/03/2015. *Eva*, o canal das telenovelas latino-americanas chega a Angola. Luanda: SAPO. Consultado en: <http://novelas.sapo.ao/novidades/eva-o-canal-das-telenovelas-latino-americanas-chega-a-angola>, en marzo de 2015.

<sup>486</sup> THEDAILY. 04/06/2015. Globo y ZAP sellan acuerdo de exclusividad en Angola y Mozambique. Miami: The Daily Television. Consultado en: <http://www.thedailytelevision.com/articulo/paytv/globo-y-zap-sellan-acuerdo-de-exclusividad-en-angola-y-mozambique>, en julio de 2015.

<sup>487</sup> PLATINALINE. 22/07/2014. DSTV lança 5 novos canais e aumenta oferta do pacote DSTV fácil. Luanda: SAPO. Consultado en: <http://platinaline.com/index.php/component/k2/item/11698-dstv-lanca-5-novos-canais-e-aumenta-oferta-do-pacote-dstv-facil/11698-dstv-lanca-5-novos-canais-e-aumenta-oferta-do-pacote-dstv-facil>, en agosto de 2015.

<sup>488</sup> CAPITAL, Media. 11/11/2013. *TVI Ficção* em Angola e Moçambique. Lisboa: Media Capital. Consultado en: <http://www.mediacapital.pt/p/493/article/3240/tvi-ficcao-em-angola-e-mocambique/>, en agosto de 2015.

<sup>489</sup> STAFF. 26/06/2013. Latin American 'telenovela' channel Telemundo coming to Africa. Rivonia: Itwebafrica. Consultado en: <http://www.itwebafrica.com/business-intelligence/507-africa/231198-latin-american-telenovela-channel-telemundo-coming-to-africa>, en agosto de 2015.

<sup>490</sup> JORNAL, Novo. 28/10/2014. *Jikulumessu* marca nova era na ficção angolana. Luanda: Novo Jornal. Consultado en: <http://novojornal.co.ao/Artigo/Default/51747>, en agosto de 2015.

<sup>491</sup> ANGOLA, Rede. 03/02/2015. *Jikulumessu* tem exibição suspensa. Luanda: Rede Angola. Consultado en: <http://www.redeangola.info/jikulumessu-tem-exibicao-suspensa/>, en agosto de 2015.

días después de que casi todos los periódicos del mundo informasen de la censura practicada en la *TPA*.<sup>492</sup>

Desde luego el mercado africano Lusófono no está tan lejos de aproximarse a mercados expertos, ya que está en la mira de los grandes productores de audiovisual que buscan nuevas oportunidades. Esta afirmación, abiertamente declarada por el director ejecutivo de *Viacom*, Raffaele Anecchino, indica que este conglomerado estadounidense apuesta en el mercado africano lusoparlante, debido a su enorme crecimiento de consumo, afirmando incluso que "pronto podremos crear contenidos en Angola que se exporten a Portugal. Es una novedad interesantísima que las ex colonias sean las que tengan más que aportar a las antiguas metrópolis"<sup>493</sup>

---

<sup>492</sup> ANGOLA, Rede. 06/02/2015. TPA volta a emitir "Jikulumessu". Luanda: Rede Angola. Consultado en: <http://www.redeangola.info/tpa-volta-a-emitir-jikulumessu/>, en agosto de 2015.

<sup>493</sup> PALACIOS, Íñigo López. 19/01/2015. Televisión: Raffaele Anecchino. Revista Icon - El País. Nº 13 - Enero/ Febrero. Madrid: Prisa. Consultado en: [http://elpais.com/elpais/2015/01/09/icon/1420801993\\_987267.html](http://elpais.com/elpais/2015/01/09/icon/1420801993_987267.html), en agosto de 2015.

## **Capítulo 9 - Conclusiones: El Presente y el Futuro de las Ficciones**

### **Seriales en los Países Lusófonos**

Este capítulo tiene como objetivo el reunir las principales conclusiones de la tesis doctoral. Para una mejor organización de las ideas, se hace necesario dividir la conclusión en los siguientes dos apartados:

- En primer lugar, se abordan las conclusiones sobre las fuentes utilizadas, revisando los problemas enfrentados y los errores encontrados.
  
- El segundo apartado está dedicado a las conclusiones de la investigación descriptiva, tratando de responder a las preguntas iniciales del estudio, y presentando los resultados al cruzar y comparar los datos generados durante el trabajo e intentar la comprobación de la hipótesis, y sobre la base del trabajo empírico realizado en el análisis de la situación de las telenovelas en los dos grandes bloques lingüísticos, el español y el luso, se realiza una comparación sistemática, que sustenta las propuestas y posibilidades futuras de la ficción serial televisiva en ambas áreas.

## 9.1 - Conclusiones sobre las fuentes de la investigación

Antes de nada, cabe destacar aquí, la importancia de los estudios sobre la ficción serial para poder comprender el funcionamiento pleno del mercado televisivo de un país o incluso de una región geopolítica del mundo, que comprende a su vez varios mercados lingüísticos; En este caso, los países Lusófonos y hispanoparlantes, que forman un espacio geopolítico, representado en este caso en su gran mayoría por América Latina y, extensivamente, por Iberoamérica, aunque la adscripción de Portugal y España a este espacio geográfico tan distante esté siempre rodeada de polémicas.

Cabe asimismo resaltar que este trabajo constituye la primera investigación centrada exclusivamente en la ficción serial televisiva del conjunto de los países Lusófonos, ya que además de analizar Brasil y Portugal, incluye información inédita sobre los mercados audiovisuales de los países africanos de lengua portuguesa e intenta así averiguar la circulación de estos productos audiovisuales en el conjunto. El objetivo de saber cómo funciona un mismo mercado lingüístico, se traduce en una nueva forma de pensar la ficción serial televisiva realizada por grupos culturales similares.

El propio presidente de la *Academia Española de las Artes y las Ciencias de la Televisión*, Manuel Campo Vidal, coincide en destacar la importancia de los estudios dedicados a las telenovelas, *series*, *soap operas* etc., considerando que todavía no es frecuente encontrar investigaciones con un enfoque integral sobre la ficción televisiva,<sup>494</sup> y añadiendo que "con demasiada frecuencia los estudios que conocemos son de visión territorial corta: Demasiado locales, casi nunca globales" (CAMPO VIDAL, 2013: 9).

---

<sup>494</sup> Curiosamente el autor cita que se encuentran un número inverso de investigaciones dedicadas a la televisión y otras temáticas, como por ejemplo, los deportes, los informativos, la política y la reglamentación o sobre la programación televisiva y el cine americano.



Por ser una temática aun poco investigada y debatida, faltan todavía muchos elementos para comprender en su integridad la compleja trayectoria de la ficción televisiva en los mercados de distintos países del mundo. De ahí que, con toda modestia, nos atrevamos a desear que, este trabajo facilite y potencie el camino para la investigación y el conocimiento de la ficción serial mundial, especialmente en cuanto al mercado televisivo Lusófono y a parte del gigantesco mercado hispanoparlante, representados por España y México, contribuyendo así al avance de la investigación y la comprensión del sistema televisivo y cultural en nuestros países.

En la introducción de esta investigación, al trazar la evolución de los estudios sobre la ficción serial televisiva en los países iberoamericanos, se comprobaba que la investigación anglosajona actuaba también con notable retraso sobre la aparición de la televisión en cada país. Pero se aceleraba en las últimas décadas, y se refiere a la diversidad de temas estudiados y al número de publicaciones, la investigación anglófona superaba con mucho a la de los países iberoamericanos.

Esta falta de masa crítica de estudios académicos y rigurosos sobre las telenovelas, determina asimismo algunos problemas que fueron verificados durante la escritura del trabajo, y que nos exigió un esfuerzo suplementario de documentación y verificación. Especialmente detectamos:

- Errores de fechas y datos: en varias de las fuentes comúnmente utilizadas por muchos investigadores en diversos trabajos. Así, algunas investigaciones sobre el mercado televisivo brasileño por ejemplo son repeticiones constantes de errores anteriores, como la afirmación de que la televisión en Brasil fue la pionera en América Latina, cuando la verdad es que fue la de México; o la reiteración de que la telenovela brasileña es líder en el mercado externo, lo cual parece extremadamente improbable; o el caso de investigaciones

que afirman que la primera telenovela brasileña fue exhibida en Portugal en 1975, cuando en realidad esto sólo aconteció en 1977; la aseveración de que la telenovela brasileña nace en los 70, es también altamente discutible, ya que, como vimos, la telenovela en Brasil existe de forma embrionaria o artesanal desde casi el inicio de sus transmisiones en el año de 1951.

- Errores en la nomenclatura y definición del formato televisivo, decisivos para una investigación rigurosa. Este problema se halla en diversas investigaciones, pero principalmente en muchas fuentes utilizadas sobre la televisión angoleña, el mercado anglófono y el mercado asiático. Así, algunos estudios sobre el mercado anglófono y asiático, por ejemplo, definen equivocadamente a muchas de las ficciones televisivas como *soap operas*, cuando son formatos mucho más próximos de las telenovelas, principalmente por la cuestión de tiempo en antena de cada narrativa. En relación a la ficción serial angoleña, el problema identificado está presente en las fuentes que clasifican algunas ficciones como telenovelas, cuando estas eran mini series, telefilmes o hasta mismo tele historias, el formato de ficción que antecedió la telenovela.

- Ausencia en algunos países de bibliografía sobre la ficción televisiva: La alarmante ausencia de fuentes se da principalmente en relación con la trayectoria de la televisión africana, ya que todavía ninguna investigación estuvo dedicada a la evolución de la ficción televisiva de esta parte prometedora del mercado audiovisual de lengua portuguesa que representa África. Por lo tanto, muchas de las fuentes citadas en esta investigación son noticias de periódicos, sean impresos o digitales, e investigaciones que pueden citar alguna ficción televisiva dentro de temáticas generales sobre cada país africano. Además, otro problema es que muchas de las fuentes encontradas en las páginas web de periódicos

digitales africanos están desapareciendo, sea por falta de inversión o incluso por cuestiones políticas de censura.

Un caso curioso de malentendido se halla en algunos trabajos dedicados a la ficción televisiva española, que describen una trayectoria histórica sin presencia de la telenovela. Normalmente, las investigaciones encontradas narran la historia de la emisión televisiva española citando la producción nacional y la anglófona, cuando la telenovela latinoamericana estuvo presente en las televisiones autonómicas desde 1983 y para todo el territorio español a partir de 1986.

Sin embargo, para solucionar este problema, se utilizaron fuentes como los anuarios televisivos y también las hemerotecas de los periódicos españoles. De esta forma, al añadir la evolución de la telenovela en la trayectoria de la ficción serial televisiva de España, se contribuye a dar una visión más completa y distinta de las otras investigaciones que también se dedicaron a la trayectoria de la ficción televisiva aunque exclusivamente de la producción nacional española y anglófona.

En definitiva, después de revisar la marcha que ha trazado la investigación sobre la ficción serial televisiva en los países iberoamericanos, podemos decir que estos estudios llevan madurando aproximadamente cuarenta años de existencia. Y fueron derivando desde lo local hacia el estudio yuxtapuesto entre diversos países, generalmente por espacios regionales o territoriales, sin alcanzar todavía el enfoque necesario para realizar estudios comparados, y visualizar la ficción serial como un auténtico objeto científico internacional y globalizado.

Sin embargo, este comienzo de maduración implica que todavía conocemos mal, creativa y culturalmente, la situación de muchos países que juegan un papel relevante en la producción cultural. Algunos mercados incluso de larga tradición de producción y del

consumo televisivo, y otros emergentes, como el mercado televisivo africano en lengua portuguesa.

En todo caso, existían serios déficits de conocimiento sobre las estructuras industriales y comerciales que sustentan la producción y la circulación internacional de segmentos enteros de la ficción serial. Ambas carencias se daban hasta ahora en los territorios del área Lusófona e hispanoparlante, pese a sus características de proximidad lingüística y demandas culturales, evidenciados en el intenso intercambio de este tipo de programas en sus mercados televisivos.

Finalmente, cabe esperar que, después de que la ficción televisiva serial fuera legitimándose como objeto científico local e internacional, vaya conformándose como objeto científico global de importancia, de enorme capacidad como laboratorio para la comprensión de los sistemas televisivos nacionales y su evolución y globalización parcial, pero también en suma para el examen de la cultura contemporánea, y que además exige una atención especial en la nueva fase transmedia que se presenta en la actualidad.

## 9.2 - Conclusiones de la Investigación Analítica

La primera respuesta que se puede afirmar sobre este producto cultural nombrado como telenovela es que posee una enorme complejidad. A tal punto, que la hipótesis de la investigación corresponde al objeto central, ya que define y delimita la telenovela como un producto cultural que sobrepasa las fronteras latinoamericana. La gran complejidad reside de entrada en que este formato televisivo conocido como telenovela, *soap opera*, *musaleks* o hasta cómo serie, nace de la evolución histórica de las formas y contenidos de la cultura popular, transformado por los cambios culturales, comerciales y tecnológicos sucesivos que vivimos a lo largo de varios siglos, y perfilados finalmente para su adaptación al dispositivo televisivo.

Esta reflexión central es justamente la que explica que la ficción serial televisiva se haya convertido en un producto cultural de alcance y trascendencia prácticamente global, es decir, capaz de conectar con los gustos culturales más diversos desde sus raíces locales. Además, hay que añadir naturalmente, que la industria económica capitalista, para su propia autopromoción a través de la publicidad, sostiene e invierte grandes cantidades de dinero en producciones de ficciones televisivas seriales.

Nunca se puede olvidar que la ficción dramatizada, ritualizada y serial es elegida como contenido de entretenimiento televisivo, precisamente porque estuvo presente constantemente como forma y hábito cultural en la vida humana en sociedad. Y justamente ese hecho de que esta costumbre cultural exista desde los inicios de la civilización, es lo que demuestra que la ficción serial forma parte de nuestra cultura permanente; de forma que, aunque podamos concluir que la ficción serial nace y evoluciona en sus múltiples formas históricas bajo sistemas socioeconómicos muy dispares, es necesario reconocer asimismo que es el capitalismo y la producción industrial propias de la televisión la que la

conforma como agente transformador a través de un producto creado y transmitido masivamente por la industria cultural.

De esta forma, es importante nuestro repaso a los antecedentes de la narrativa dramatizada y serial, que reconoce fases distintas y anteriores a las del medio televisivo. Estas fases de la ficción serial, muy marcadas y definidas como destacábamos en los inicios de nuestro estudio, pueden ser caracterizadas en síntesis como las del período de la oralidad, de la escritura, de la imprenta y del sistema mediático o masivo mediática, aunque en cada una de esas etapas, marcadas por los medios de transmisión dominantes, se producen mestizajes y evoluciones que demuestran su interrelación permanente con los cambios socioculturales.

A modo de conclusión sobre este punto, añadimos que la ficción serial está nuevamente en transformación, es decir, que la ficción serial vive una nueva fase dinámica, que muchos autores califican ya como transmedia. Este proceso es fácil de ser identificado cuando se adopta como base la teoría de las esferas creada por Régis Debray en la mediología, que se ha visto a lo largo de la primera parte de este estudio, y ha sido objeto de estudios recientes de diversos autores latinoamericanos, como Guillermo Orozco que analiza la transformación múltiple del vínculo mediático de las audiencias.<sup>495</sup>

En el cuadro siguiente intentamos sintetizar las características básicas y comparativas de esas etapas, según parámetros básicos que sirven para definir las y distinguirlas:

---

<sup>495</sup> OROZCO, Guillermo. 2014. La televisión, lo televisivo y sus audiencias - El estallido de sus vínculos con la ficción. (In) DÍAZ-GARRETA, Alejandro (Ed.). TELOS - Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad. Núm. 99. Octubre 2014 - Enero 2015. Madrid: Fundación Telefónica. Pág. 13-23. Consultado en: [http://telos.fundaciontelefonica.com/docs/repositorio/es\\_ES/revistasPDF/telos\\_99.pdf](http://telos.fundaciontelefonica.com/docs/repositorio/es_ES/revistasPDF/telos_99.pdf), en agosto de 2015.

**Tabla 51 - Las Fases de la Ficción Serial**

	ORALIDAD (Fonoesfera)	ESCRITURA (Logoesfera)	IMPRESA (Grafoesfera)	MEDIÁTICA (Mediaesfera)	TRANSMEDIA (Transfera)
<b>Medio Estratégico</b>	El Fuego	La Tierra	El Mar	El Aire	El Espacio
<b>Edad Canónica</b>	Inexistente	El Anciano	El Adulto	El Joven	Todas
<b>Paradigma de Atracción</b>	Mythos	Logos	Grafos	Medio	Imago
<b>Clase Espiritual</b>	La Supervivencia	El Dogma	El Conocimiento	La Información	El Testigo
<b>Motor de Obediencia</b>	La Leyenda	La Fe	La Ley	La Opinión	El Capital
<b>Modo de Influir</b>	La Cotilla	La Predicación	La Publicación	La Mediatización	La visión virtual
<b>Control de Flujos</b>	Fuerza	Eclesiástico-Laico	Publicitaria-Industrial	Económico-Nacional	Neoliberal e Internacional
<b>Estatuto Individual</b>	Tribus (A Alimentar) y Esclavos	Súbdito (A Ordenar)	Ciudadano (A Convencer)	Consumidor (A Seducir)	Usuario (A Manipular)
<b>Mito de Identificación</b>	El Guerrero	El Santo	El Héroe	La Estrella	La Celebridad
<b>Dicho de Autoridad</b>	Me lo Dijo un Ancestro	(No) Me lo Dijo Dios	Lo Leí en el Libro	Lo Leí en el Periódico, lo Oí en la Radio, lo Vi en el Cine	Lo Vi, lo Oí y lo Leí en la Internet
<b>Autoridad Simbólica</b>	Lo Oculto	Lo Invisible	Lo Legible	Lo Oído, visible y leído.	Lo Extrasensorial
<b>Centro de Gravedad Subjetiva</b>	El Espíritu	El Alma	La Conciencia	La Inconciencia	El Abstracto

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la nueva esfera transmedia, que aquí solo está señalada y esbozada como *Transfera*, lleva ya una década desarrollándose, y debe ser estudiada con atención por futuros investigadores para dar continuidad a este trabajo. Como señalaba Manuel Castells en su obra "*Comunicación y poder*", donde escribe un pequeño apartado sobre la televisión, refiriéndose al medio como un mutante y eterno compañero, al combinar difusión masiva con difusión personalizada, aunque la audiencia haya bajado en su emisión en directo un treinta por ciento en Estados Unidos entre 1990 y 2006 (CASTELLS, 2009: 93-95).

Los motivos para este descenso – en dispositivos masivos y simultáneos de televisión off line- pueden ser diversos, desde la enorme segmentación de canales de la

televisión por cable y satélite o por TV IP, con sus crecientes posibilidades de emisión online, hasta la migración parcial de la audiencia televisiva hacia otro medio de comunicación, en este caso Internet, que ofrece cada vez más contenidos por encima de la línea, multiplataforma y multidispositivos, personalizados y a demanda, justamente la transformación que señalan muchos autores como impulso de la nueva fase caracterizada por emitir contenidos transmedia.

Según el autor Henry Jenkins esta migración, o mejor sería decir convergencia, se refiere al flujo de contenido que se transmite "a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento" (JENKINS, 2008: 14).

Es decir, la televisión coexiste con una nueva forma de exhibir sus contenidos a través de un nuevo medio de comunicación, denominada en inglés como *broadband* entre las otras plataformas digitales existentes (satélite, terrestre, cable, TV IP) que , paradójicamente determinan que la televisión, si la consideramos como servicio audiovisual a distancia cualquiera sea su receptor, logre todavía un mayor dominio del que anteriormente tuvo a lo largo de más de 70 años (GRIFFITHS, 2003: 65, 69).

Para algunos autores incluso, como el profesor Jean-Louis Missika en su obra "*La fin de la télévision*" se trata definitivamente de una nueva etapa, hasta el punto de afirmar que "un día u otro internet será el medio dominante" (MISSIKA, 2006: 107).

Posteriormente, en la obra "*La TV dévorée par le Web: d'une industrie de la memoire à l'autre*", este investigador mantiene, en una conversación conjunta con Jean-Michel Salaün, que la sociedad y los medios están viviendo una gran transformación desde una industria de la memoria, sustituyéndola por otra completamente revolucionaria, la transmediática. Y señalan en esa línea cómo Internet consigue tornar el material del pasado



(libro, disco, dvd) en algo inmaterial, con un poder de almacenamiento enorme, ya que en sólo un minuto *Youtube* consigue almacenar 48 horas de videos enviados por los usuarios (MISSIKA y SALAÜN, 2013: 30).

Justamente, este proceso está transformando la antigua ficción serial televisiva, que antes podría ser nombrada de distintas formas, como telenovela, *soap opera*, *musaleks* y etc., muchas veces con el único nombre de serie. Sin embargo, estos diferentes formatos mantienen una relación común en cuanto a las lógicas económicas y comerciales que buscan conectar con un público masivo a través de un proceso de identificación y apropiación que arraiga en sus condiciones de vida. A través de estas narrativas, se desarrollan además otras actividades capitalistas como la venta de productos, servicios y marcas variadas. No obstante, algunos de estos productos están siempre presentes en toda la producción, como por ejemplo la venta de músicas, libros, revistas y ahora con los contenidos transmediáticos.

Lo que supone que es imposible de entender la ficción serial televisiva sin saber cómo funcionan las técnicas de producción de la cultura industrializada en el capitalismo avanzado, que incluye la participación de un enorme número de profesionales involucrados para la realización de este producto, así como la diversa cantidad de productos que se venden durante y entre las ficciones, especialmente en sistemas televisivos comerciales y competitivos que se lucran aún más con el *merchandising* y el *brand placement*, así como a través de la venta de espacios publicitarios de alto valor.

Durante sus distintas fases evolutivas, debido a los cambios ideológicos, sociales y tecnológicos sucesivos, la ficción serial fue adoptando, por fin, formas específicas en el medio televisivo. Estas lógicas son principalmente económicas y permiten analizar la historia entera de las transformaciones de las industrias culturales, y en particular de la televisión, a través del estudio de la evolución de la ficción serial.

Sin embargo, la telenovela no es simplemente el fruto de un invento perverso del capitalismo, sino la resultante de una articulación histórica entre la cultura popular evolucionada junto a los intereses de las dinámicas de las industrias culturales. Como vimos a lo largo de esta investigación, la ficción serial es un producto que congrega además muchos aspectos positivos, habitualmente olvidados, para citar un ejemplo, el llamado *merchandising social* creado por Miguel Sabido en México, y posteriormente empleado constantemente en las ficciones escritas por la brasileña Gloria Pérez.

Por ello este estudio ha pretendido además demostrar que, a través de la ficción serial televisiva, se puede informar a la audiencia sobre temáticas variadas para generar consecuentemente una mejoría social, cultural, sanitaria, educacional, política y hasta incluso económica. Porque, al menos desde una teoría social humanista, cualquier contenido mediático puede (y debería) sumar para el progreso de la educación y fomentar la cultura al mismo tiempo.

La reflexión central de que la ficción serial televisiva genera un proceso de identificación y apropiación de la audiencia, y no es una simple manipulación unilateral desde el emisor, es justamente la que explica que la ficción serial televisiva se haya convertido en un producto cultural de alcance y trascendencia prácticamente global; y permite aventurar que las industrias culturales de todo el planeta son capaces de conectar con los gustos culturales más diversos de la población local desde sus raíces locales y expandirlos para todo el globo terrestre en una cierta cultura *mainstream*.

No obstante, la ficción televisiva es un producto singular en cada área geolinguística del planeta. Como vimos, las ficciones seriales televisivas anglófonas tienen particularidades distintas de las producidas por los asiáticos, así como de los francófonos o hasta incluso de los países árabes. Sobre esta base abordamos el estudio internacional y

regional de la producción y recepción de la ficción serial televisiva en el mercado externo, y especialmente en las áreas geolingüísticas iberoamericana y Lusófona.

Esta reflexión, formulada inicialmente bajo una presunción intuitiva, pero fundamentada en una primera observación empírica, de que la telenovela sintetiza en buena medida lo que algunos científicos sociales, como por ejemplo Joseph Straubhaar, han calificado como “proximidad cultural”. Por lo tanto, los países que comparten una misma Lengua y cultura, son naciones que intercambian fácilmente los productos realizados por las industrias culturales de cada país.

En otras palabras, son elementos comunes vehiculados por una Lengua compartida, pero que trascienden hacia tradiciones y gustos comunes en culturas trans-nacionales de varios países que abarcan elementos muy diversos pero que facilitan de forma natural la interrelación de creaciones y la circulación de productos culturales. La facilidad de estos países en intercambiar producciones genera un tráfico más intenso de ofertas de la ficción serial televisiva entre las naciones.

No obstante, la ficción serial televisiva es un producto audiovisual resultante de sistemas televisivos nacionales, con especificidades importantes, que transita también a través de las fronteras por las diferentes áreas geolingüísticas. Especialmente en el área de habla española y en el espacio Lusófono, exige estudios y reflexiones sobre sus denominadores comunes que hacen posible los intercambios, pero también analizar y poner de relieve las diferencias notables en la recepción y en la producción de la telenovela en cada uno de los países de esas áreas lingüísticas.

Una de las pruebas de cómo las trayectorias de las ficciones seriales televisivas se hacen similares en el tiempo se verifica cuando son comparadas entre los países situados en un mismo territorio geopolítico. Es decir, que si Portugal y España tienen una trayectoria televisiva similar, aunque con diferencias de historia y estructura, Brasil y

México también comparten similitudes importantes en el proceso televisivo, así como posteriormente los países africanos también pasaron por evoluciones similares en conexión con el desarrollo político-social-económico.

La única diferencia en el sistema televisivo afro-Lusófono de las otras naciones del grupo es que, aunque el proceso de implantación ocurra de manera más tardía, los sistemas televisivos evolucionaron de manera mucho más rápida que en los otros países de su grupo. A modo de ejemplo, basta verificar que en Brasil la televisión nace en 1951, contrastando con Angola que la inaugura en 1975, aunque la internacionalización de esta última se acelera después, pues mientras que Brasil se internacionaliza en 1999, Angola lanza la señal internacional de la *TPA* en 2008.

En este sentido es preciso destacar que la mirada hacia África en la actualidad debe ser revisada y cambiada seriamente, frente el estereotipo que mantuvimos durante décadas como un continente en retraso tecnológico y cultural. Ciertamente, la variable fundamental es el sistema televisivo construido en cada país y su evolución, pero también los gustos y demandas culturales de los usuarios. Es normal así que el televidente afro-Lusófono tenga preferencias y demandas por contenidos diferentes respecto a los de los países latinoamericanos, aunque las grandes potencias productoras de cada área, marcadas por posiciones históricas de mercado, muestran una notable capacidad de adaptación a esas singularidades locales.

Los casos más explícitos son los de México y de Brasil, como grandes emporios pioneros de producción de telenovelas, que designan no sólo a mercados de grandes dimensiones sino también a sistemas televisivos singulares en los que grupos privados como *Globo* y *Televisa* alcanzaron y mantuvieron posiciones de hegemonía comercial e industrial por históricas circunstancias concretas, económicas y políticas.

En todas las naciones investigadas, la televisión estuvo relacionada con la política económica, es decir, que cuando las naciones no estuvieron abiertas al capitalismo y no hubo una apertura de la economía, sus sistemas televisivos no evolucionaron. A modo de ejemplo, están las televisiones afro-Lusófonas, que en el período en que sus Estados estuvieron asociados políticamente con los soviéticos y cubanos, mostraron un escaso desarrollo y modernización de sus sistemas televisivos. En cambio, Brasil y México instalaron la televisión rápidamente, con un polo comercial dominante, porque sus políticas económicas eran receptivas para la inversión extranjera, léase norteamericana, mientras que por el contrario Portugal y España, inauguraron con reticencias la televisión casi cinco años después y en modelos estatalistas porque creían que era "un peligro, una ventana abierta sin control a una Europa liberal, disoluta, subversiva" (DÍAZ, 1994: 31).

Precisamente las televisiones de estos dos países comienzan a abrirse a la producción de ficción exterior en cuanto se hacen imposible los sistemas económicos autárquicos, ya que tanto Portugal como España necesitaban romper el aislamiento político creado por las dictaduras (y las guerras) para mantener integrarse en la economía internacional a través de grandes reformas fiscales, de la liberalización del comercio hacia el exterior, y de su integración en los organismos económicos y políticos internacionales.

Sin embargo, países como Brasil y México abren sus mercados de forma más temprana y rápida, lo que, ayudado por el hecho de dirigirse hacia grandes mercados, les permitió desarrollar antes una industria televisiva potente y rentable que fundamentó su diversificación y su proyección internacional. Con la consolidación nacional de esas industrias, y la adopción de padrones de calidad (técnica, estética, presupuestaria) que atraían a públicos más formados, ambos países comienzan un proceso de exportación internacional en sus áreas de influencia y, en general, a escala global.

El demostrado éxito comercial de las telenovelas en mercados rentables tiende así paulatinamente a impulsar el nacimiento o crecimiento de industrias de producción autóctonas, al menos en los países de tamaño grande o mediano de las áreas geolinguísticas. En tanto que países como España y Portugal, tradicionalmente tributarios de sistemas televisivos estatales monopolistas durante décadas, se convirtieron en cambio en receptores de esos programas, y sólo tardíamente, con el desarrollo de sus sistemas duales competitivos (canales públicos y privados, compitiendo entre sí por las audiencias y por la publicidad), fueron desarrollando sus propios sistemas de producción autóctona nacional.

No obstante, se genera así finalmente desde los años noventa un entorno más competitivo de resultados inciertos, a escala nacional por el desarrollo de nuevos canales privados y a escala internacional por la aparición de nuevos polos de producción, que pueden poner en cuestión las posiciones preponderantes heredadas de los países y los grupos que controlaron la mayor parte de la producción regional y global de telenovelas en las últimas décadas.

El examen comparativo que hemos realizado entre grandes países y entre las diversas zonas regionales que los agrupan, especialmente entre el espacio hispano y el Lusófono, da cuenta de las diferentes circunstancias de esta competición, de sus ventajas y amenazas competitivas, y arroja luz sobre los futuros escenarios de la producción y la circulación de las telenovelas en un mundo cada vez más global también en el campo de la cultura y del audiovisual.

Nuestra investigación da así cumplida respuesta a las cuestiones e interrogantes planteados inicialmente, que reflejan otros muchos interrogantes pertinentes para una discusión madura. El cuadro insertado abajo, sintetizado a partir de los datos recopilados y analizados durante toda la investigación sobre la ficción serial televisiva en los países

ibero-Lusófonos, discute justamente estas principales circunstancias y resultados de los procesos y sistemas televisivos, partiendo desde la aparición de la televisión en cada caso, pasando por los capitales y acuerdos existentes entre las empresas televisivas iniciales, para alcanzar hasta las fechas en que cada nación exhibe la primera ficción serial televisiva nacional en las pantallas: <sup>496</sup>

**Tabla 52 – Televisiones y Telenovelas Hispano-Lusófonas**

<b>CANAL TELEVISIÓN</b>	<b>PAÍS</b>	<b>AÑO TV</b>	<b>AÑO TLN NACIONAL</b>	<b>CAPITAL Y ACUERDOS*</b>
Televisa	México	1955	1958	Familia Azcágarra (México) – Bill Gates (EEUU) – *Prisa (España)
TV Azteca	México	1993	1996	*Globo (Brasil)
Globo	Brasil	1965	1965	Familia Marinho - News Corp.
SBT	Brasil	1980	1980	*Prisa (España)
Record	Brasil	1989	1998	IURD
TVE	España	1956	1994-1995 <sup>497</sup>	Pública - *Univisión
Telecinco + Cuatro	España	1990 2005	1996	Mediaset (Italia) + 18,3% Prisa TV
Antena 3 + La Sexta	España	1990 2005	1999	41,7% Planeta Agostini + 19,2% RTL + 7%Televisa
SIC	Portugal	1992	2001	Impreger + Ongoing + MADRE

<sup>496</sup> Constan en el listado a penas las naciones que produjeron ficción serial televisiva.

<sup>497</sup> Poble Nou (1994) en TV3 y Géminis (1995) en TVE.

				+ BPI + Credit Suisse + Newshold SGPS/ <sup>498</sup> *Globo + SP Televisão
TVI	Portugal	1993	1993	84,69% Prisa TV (España) + 10% Portquay (Holanda) + 5,05% Caixa Galícia (España) <sup>499</sup>
RTP	Portugal	1957	1982	Pública – *SBT + Televisa + Plural Entertainment
GUNGU TV	Mozambique	2012	2014	-
STV	Mozambique	2002	-	Globo (Brasil)
TIM	Mozambique	2006	2010	-
TOP TV	Mozambique	2011	2014	-
TVM	Mozambique	1979	1994	Pública – *TVI (Portugal) + SBT (Brasil) + Televisa (México)
TV Zimbo	Angola	2008	2012	*TVI (Portugal) + BBC (Reino Unido) + Plural Entertainment
TPA	Angola	1975	2001	Pública – *Televisa (México)

Fuente: Elaboración propia.

Al contemplar el cuadro podemos ver que México detenta el canal televisivo más antiguo de todos los países y que, además, entre las televisiones existentes actualmente es el medio nacional más antiguo en la producción de ficción serial de entre todos los canales televisivos investigados. Mientras que *Globo* de Brasil es inaugurada en 1965 ya con la producción de telenovela, México crea *Televisa* a partir de una fusión que nace en 1955 (aunque su nombre solo cambie con otra fusión en la década de 70) y produce telenovelas a partir de 1958.

Además, la aseveración habitual de que Brasil haya realizado de forma pionera la telenovela es contestable, pues en México también se hicieron ficciones seriales televisivas

<sup>498</sup> ERC. Estructura Accionista: Impresa. Entidade Reguladora para a Comunicação Social. Consultado en: <http://www.erc.pt/pt/transparencia/estrutura-accionista/324>, en junio de 2012.

<sup>499</sup> ERC. Estructura Accionista: Media Capital. Entidade Reguladora para a Comunicação Social. Consultado en: <http://www.erc.pt/pt/transparencia/estrutura-accionista/380>, en junio de 2012.



desde 1950, aunque algunos investigadores consideran que estas ficciones eran teleteatros, y otros no las consideran como pioneras porque no fueron realizadas por el gigante del audiovisual mexicano, más conocido como *Televisa*, retrasando su inicio hasta 1958. Una valoración arriesgada que hemos intentado analizar y discutir.

Sin embargo, la antigüedad de los canales no significa mucho a la hora de liderar la audiencia, pues muchos de los mercados televisivos europeos ven cómo las televisiones públicas de sus países pierden el liderazgo de audiencia frente a las televisiones privadas inauguradas décadas después, como por ejemplo en España, que inaugura dos televisiones privadas en la década de 90, *Antena 3* y *Telecinco*, desbancando la audiencia del ente público en la segunda década del siglo XXI.

Lo mismo se puede decir en lo que se refiere al liderazgo de audiencia en la ficción serial, pues las ficciones seriales producidas por los canales privados normalmente superan a los televidentes de las ficciones seriales exhibidas por los entes públicos de todos los países estudiados en esta investigación; Aunque haya algún caso que demuestra lo contrario, como el éxito de audiencia cosechado por *TVE* a través de la telenovela venezolana "*Cristal*", se trata de casos puntuales.

Si comparamos los datos relativos a los grupos latinoamericanos, en este caso representados por Brasil y México, veremos que Brasil, citado por muchos estudios como una de las grandes industrias televisivas mundiales, pierde buena parte de sus negocios televisivos en el mercado Lusófono, en el cual parecía tener muchas opciones de ser líder *ad eternum*.

Antes de nada, debemos recordar cómo *Globo* exhibe las primeras telenovelas latinoamericanas en España entre 1982 y 1986 a través de *TV3* para toda Cataluña, de *ETB* para todo el País Vasco, así como de *TVG* para Galicia; y que realiza la primera

coproducción de una telenovela junto a *RTVE* en 1990. No obstante vemos cómo hoy la telenovela brasileña es un producto casi inexistente en el mercado televisivo español.

Es decir, la ficción serial televisiva brasileña, o hasta la portuguesa, no tiene espacio en el mercado televisivo español, y las pocas veces que lo consiguen no representan un cantidad relevante de la audiencia, lo que determina que por consiguiente acaben saliendo de las emisiones a pocas semanas del estreno.

A modo de ejemplo, están las ficciones brasileñas exhibidas en la última década en España. La antepenúltima telenovela brasileña exhibida en España fue “*El Color del Pecado*”, desprogramada en 2006, pocos días después de que *Antena 3* la estrenara. Aunque con posterioridad a 2006, el penúltimo contacto entre la telenovela brasileña y el mercado español fue a través de “*El Clon*”, *remake* realizado por la estadounidense *Telemundo* y exhibido por *TVE* en 2011. Y por último, en 2014, “*Avenida Brasil*”, ficción serial que no obtuvo éxito alguno en España, al contrario de otros países de América Latina.

Además, hemos constatado que el audiovisual brasileño que antes estaba posicionado con liderazgo bajo las ficciones seriales televisivas de *Globo* en el mercado Lusófono, cambió mucho en los últimos tiempos. El primer motivo del cambio es la obligatoriedad de compartir el mercado en Portugal y en los *PALOP*, principalmente con otras dos empresas brasileñas: *SBT* y *Record*, coincidentemente las únicas dos empresas televisivas brasileñas que tienen o tuvieron algún tipo de relación con la mexicana *Televisa* para la exhibición o producción de telenovelas.

El gran impacto en el mercado televisivo Lusófono empezó en 2003, cuando empieza la competitividad a través del grupo *Prisa*, grupo este español que curiosamente en su mercado interno invierte poco en la producción de narrativa serial, pero que sorprendentemente en el exterior estuvo y está actuando de forma constante a través de las

producciones realizadas en *TVI*, canal líder de audiencia en Portugal del cual *Prisa* detiene el noventa por ciento.

El grupo español además presenta al mercado productos y servicios distintos de forma pionera, ofreciendo asesoramiento total para proyectos de ficción audiovisual a través de sus oficinas ubicadas en Luanda, para *TV Zimbo* (Angola), en São Paulo, para *SBT* (Brasil), y en Miami, la actual meca del negocio de la televisión latina mundial. El reconocimiento por la calidad de las ficciones de *TVI* se produce cuando cosecha sorprendentemente en 2010 el primer *Emmy* en la categoría telenovela internacional por “*Meu Amor*”, junto a *Plural Entertainment*, la productora española de *Prisa TV* en Portugal.

*TVI*, que fue líder de audiencia durante setenta meses consecutivos hasta junio de 2012, pareció dar las primeras señales de que nuevamente habría otro cambio en el puesto de liderazgo del mercado televisivo Lusófono, aunque hasta el 2015 continua como líder de la ficción televisiva en Portugal. Sin embargo, el final de *TVI* podrá ser trágico dentro de un futuro, ya que la deuda acumulada por el grupo *Prisa* no le permite cumplir con el pago de los préstamos contraídos con dos grandes bancos españoles y uno inglés, *Santander*, *BBVA* y *HSBC*.

Si comparamos a *Globo* con el grupo español *Prisa*, o mejor, con la cadena portuguesa *TVI*, percibiremos que la empresa brasileña produce pocas telenovelas en exclusiva para el mercado de otros países: “*Vale todo*” en español durante la década de 90 y “*El Clon*” en 2010, pero esta última bajo la producción de *Telemundo* en Estados Unidos; *TV Azteca* en México con “*Louco de Amor*” en el mismo año; Portugal, asociándose a *SIC* también en 2010, exhibiendo “*Laços de Sangue*” en 2011, así como realizando el *remake* de “*Dancin Days*” en 2012.

El acuerdo con cada emisora trata de vender formatos cerrados, permitiendo alteraciones para una mejor identificación con la cultura local de cada país, además de la producción junto a la emisora extranjera de guiones originales o incluso *remakes* de antiguas producciones de *Globo*.

El retraso de *Globo* es notorio cuando se lo compara con el grupo mexicano, que ya lleva décadas realizando esta práctica y que además representa la supremacía de la industria de la telenovela mexicana debido a los siguientes hechos:

- México, a través del grupo *Televisa*, está representado por una de las escasas cadenas latinoamericanas que está constantemente actuando en el mercado televisivo mundial. Su poder mediático televisivo alcanza a todo el continente Americano, Europeo, Africano, Oceanía y el Asiático.
- *Televisa* es la empresa televisiva más antigua que actúa en el mercado latinoamericano, y sus exportaciones de telenovelas empiezan a la mitad de los años 50; por otro lado *Globo* nace en la mitad de la década de 60, exportando solamente a partir de la mitad de los años 70.
- *Televisa* invirtió en el mercado norteamericano desde la década de los años 50, y en la actualidad está asociada con *Univisión*, del cual proviene setenta por ciento del contenido que capta a más de sesenta millones de hispanos que viven en Estados Unidos. Sólo con esta alianza, se puede concluir que la telenovela mexicana llega a muchas personas más que la telenovela Lusófona, y esto sin contar con la audiencia de toda Latinoamérica. A modo de ejemplo, de cómo la ficción serial mexicana abarca un número superior de televidentes norteamericanos, basta con mirar el cuadro siguiente:

**Tabla 53 - Alcance de las Redes Comerciales Hispanas en Estados Unidos**

Empresa	Fundada en	Hogares/ Alcance	Hogares/Medidos
Univisión	1986	55%	62.810.000
Telemundo	1954	48%	54.816.000
TeleFutura	2002	47%	53.674.000
MundoFox	2012	44%	50.248.000
Estrella TV	2009	40%	45.680.000
Azteca América	2001	38%	43.396.000

Fuente: LÓPEZ-PUMAREJO, Tomás. 2013. Las televisiones hispanas en Estados Unidos - Cómo se adaptan al cambio. (In) VILCHES, Lorenzo. Convergencia y transmedialidad - La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona: Gedisa Editorial. Pág. 308.

La primera red de televisión hispana con más alcance en Estados Unidos es *Univisión*, es decir, la cadena asociada de *Televisa*; Además de *Univisión*, existen cinco cadenas más que exhiben todos sus contenidos en español, aunque no todas transmiten ficciones seriales.

Quizás el dato económico más relevante deba partir de los números de televidentes, es decir de la cantidad de personas que habla en la Lengua de forma nativa. Según el *Instituto Cervantes*, existen quinientos cuarenta y ocho millones de hablantes de español en el mundo, entre ellos cuatrocientos setenta millones lo practican con dominio nativo.<sup>500</sup> Es decir, que aunque el mercado interno brasileño sea compuesto por un poco más de doscientas millones de personas,<sup>501</sup> uno de los mercados televisivos más grandes del mundo, no es suficiente para alcanzar la totalidad del mercado hispanoparlante. Hay

---

<sup>500</sup> CONCHA, Víctor García de (Dir.). 2014. El español: Una Lengua viva - Informe 2014. Madrid: Instituto Cervantes. Pág. 9. Consultado en: <http://eldiae.es/wp-content/uploads/2014/07/El-espa%C3%B1ol-lengua-viva-2014.pdf>, en julio de 2015.

<sup>501</sup> EXPANSIÓN. 2015. Población Brasil 2014 - Crece la población de Brasil. Madrid: Unidad Editorial. Consultado en: <http://www.datosmacro.com/demografia/poblacion/brasil>, en julio de 2015.

más personas, o mejor dicho, hay casi el doble de televidentes hispanoparlantes en el mundo si los comparamos con los Lusófonos (alrededor de doscientos y cincuenta millones en su totalidad).

Algunos datos suplementarios permiten comprobar este liderazgo mundial en términos de usuarios de los países hispanoparlantes:

- *Televisa* detentó participaciones en algunas otras cadenas, como por ejemplo el 40 por ciento de la cadena española *La Sexta* (en 2013 cambia la totalidad de las acciones de *La Sexta* por el 14.5 por ciento de la productora de contenidos audiovisuales *Imagina*); opera alianzas, como la de *MTV Networks* junto con *Viacom*, y experimentó una internacionalización temprana con *Telemundo* y *Univisión* en la década de los 60, de la cual detenta sólo el cinco por ciento en la actualidad; también realizó fusiones: la primera en 1955 creando al *Telesistema Mexicano*, y la segunda que tuvo lugar en la década de los años 70, cuando pasa a llamarse *Televisa*, de la cual la familia Azcágarra detenta en la actualidad solo el 14, 7 por ciento.
- Después de la conquista de Estados Unidos por *Univisión*, llega a América Latina un canal exclusivo de telenovelas transmitido por *Galavisión*, exhibido desde 1988. El grupo televisivo mexicano mira ahora hacia el mercado asiático, principalmente China, y sus oficinas de ventas están presentes por todo el mundo, ubicadas estratégicamente en Miami, Nueva York, México DF, Buenos Aires, Madrid y Beijing.
- El grupo español *Prisa* está presente como accionista mayoritario de la cadena televisiva portuguesa *TVI*, así como en tanto productor de las ficciones seriales

portuguesas a través de la productora *Plural Entertainment*, y por último, tiene un acuerdo de sociedad con la cadena angoleña *TV Zimbo*.

Para comprobar si esta supremacía del grupo hispanoparlante es superior al poder de mercado de los grupos Lusófonos, veamos ahora algunos datos de la trayectoria de las cadenas televisivas Lusófonas en el mercado interno y externo:

- La audiencia de *Globo* viene decreciendo de forma constante, lo que muestra que el negocio televisivo en el mercado interno brasileño pasa por un período de cambios profundos. De casi sesenta puntos de *share* en 1993, vemos una tendencia que baja hasta los cuarenta puntos en 1999, y que en 2012 se sitúa en un 37,2 por ciento. Esto es decir que, en casi dos décadas, *Globo* ha visto su *share* rebajado a la mitad, lo que resulta llamativo incluso en una época de fragmentación de las audiencias e incremento de la competencia.
- Uno de los fallos cometidos por *Globo* fue la compra prematura de *Telemontecarlo* en los años 80, cuando habría sido más beneficioso que hubiera esperado a la apertura del mercado Lusófono para invertir en el exterior con la participación accionarial de algún canal extranjero. En esa misma línea de fracasos, *Globo* adquirió sólo un quince por ciento de la emisora *SIC* entre 1992 y 2003, y no invirtió nuevamente en el mercado externo, para asociarse con *STV* en Mozambique, hasta 2008. Cuando pretendió comprar la totalidad de la cadena privada *SIC* en 2011, fue rechazado vehementemente por el grupo portugués *Impresa* presidido por José Pinto Balsemão.

- Es probable que la frustrada inversión realizada en la compra de la cadena *Telemontecarlo*, generara un temor a realizar nuevamente este tipo de inversión, y ocasionara por consiguiente, el retraso de *Globo* en su estrategia internacional. Quizás por ello la cadena brasileña establece tardíamente la asociación con la cadena portuguesa *SIC* y la productora de contenidos *SP Televisão*, según los mismos moldes del grupo *Prisa* a través de la productora española *Plural Entertainment* con la *TVI*, para la producción de programas ficcionales o mismo de cualquier servicio para la realización de cualquier contenido audiovisual.
- Este retraso es también debido a una pésima estrategia realizada anteriormente por *Globo*. Por lo tanto, para internacionalizarse nuevamente empieza su estrategia de forma tardía, a partir de 1999, cuando la familia Marinho crea *Globo Internacional*. Las telenovelas constituyen uno de los principales atractivos que le permiten conseguir superar los quinientos mil suscriptores en 1998, y entre ellos Angola representa por sí sola unos ciento cincuenta mil del total. En 2011, *TV Globo Internacional* tiene cuarenta y cinco mil suscriptores en Portugal y doscientos veinte mil en Angola, pero en el primer país no ha inaugurado su sede hasta el 2010, creando así una mejor relación con Europa y África.
- Así como la *TV Globo*, la brasileña *Rede Record* también inaugura la señal internacional de forma tardía, en el año 2003.

Finalmente, podemos concluir que el mercado televisivo en los países Lusófonos sufren cada vez más una competencia que está cambiando la trayectoria de la ficción serial televisiva de los países Lusófonos y en el conjunto de Latinoamérica. De forma que, un mercado que estuvo liderado durante décadas bajo el dominio del grupo *Globo* se encuentra ahora con la competencia creciente de otros grupos oriundos del bloque



hispanoparlante, representados especialmente por *Prisa* y *Televisa*, que hacen que el mercado Lusófono se torne más debilitado relativamente, a pesar de ser más heterogéneo geopolíticamente y, por consiguiente, más global.

Todo hace concluir que las estrategias utilizadas por *Televisa* a lo largo de más de cincuenta años son más eficaces que las utilizadas por *TV Globo*, quizás en parte por una razón de veteranía, ya que las telenovelas mexicanas son pioneras en el mercado internacional, pues son exportadas desde 1956, mientras que las brasileñas solo comienzan a internacionalizarse a partir de 1975.

Otro ejemplo de la eficacia mexicana comparativa es que mientras que *Globo* inaugura su canal internacional en 1999, *Televisa* desde 1975 emite todas sus telenovelas y telediarios en *Univisión*, comprando incluso la cadena en 1979, aunque actualmente divida las acciones de la empresa con las participaciones del empresario *Bill Gates*, y de las empresas *Time Warner* y *Walt Disney Company*.

No obstante, las otras cadenas de estos dos grupos lingüísticos representadas por *TV Azteca* y *Rede Record*, tienen pocos años de diferencia en la internacionalización de su transmisión televisiva: *Record* inaugura la señal internacional en 2003, mientras que *TV Azteca* lo hace desde 2001.

Además, la telenovela brasileña aun siendo socia de *Telemundo*, se encuentra con que esta prefiere exhibir contenidos producidos localmente o en el mundo hispano, ya que *Univisión* se alimenta de una mayoría de telenovelas producidas en México. Es decir, mientras que *Globo* exhibe una o dos telenovelas a través de *Telemundo*, *Televisa* exhibe cinco a través de *Univisión*. Es cierto que *Globo* vende sus telenovelas a muchos países del mundo, pero *Televisa* también lo hace y, como vimos anteriormente, desde muchas décadas antes que Brasil.

Por lo tanto, en la comparación por saber qué país exporta más o cual tiene un número más expresivo de televidentes, queda claro que los hispanoparlantes ganan por

goleada. Los datos históricos apuntan por otra parte, por sí mismos hacia esta supremacía, ya que si desde 1993 México tiene el canal exclusivo de ficción serial *Tlnovelas*, que a partir de 2001 también transmite para todo territorio de los Estados Unidos, *Globo* y *TVI* no inauguran este tipo de canal exclusivo para el público aficionado por las telenovelas en el exterior hasta 2015 y 2013 respectivamente.

Sin embargo, y más allá de las prioridades históricas, la gran oportunidad de *Televisa* se produce en 2014, cuando sella un acuerdo de coproducción con el canal brasileño *SBT*, que irá dirigido a, vencer a *Globo* en su propio mercado interno, en donde la cadena brasileña consigue buena parte de sus ganancias.

Cuando el análisis se dirige hacia Europa, el juego es distinto, aunque los hispanoparlantes ganan una vez más. Pues la cadena portuguesa más vista por los televidentes es *TVI* que pertenece al grupo *Prisa*, cuya casa madre es española. Pactos y acuerdos que también juegan en contra de la telenovela brasileña, pues además de que el grupo *Prisa* está asociado con la cadena privada angoleña *TV Zimbo*, las telenovelas de *TVI* también son exhibidas para toda la África Lusófona, determinando que *Globo* pierda aún más televidentes en su propio mercado lingüístico.

La única oportunidad que tiene que *Globo*, o cualquier otra televisión Lusófona, para revertir la situación de supremacía televisiva por parte de las industrias hispanoparlantes, sería producir ficciones seriales directamente en español. Este sería probablemente el gran reto para la ficción televisiva Lusófona que debería plantearse para poder, quizás, conseguir más mercado y amenazar la supremacía de la gigantesca emisora *Televisa*.

Por lo tanto, pensar que las ficciones seriales televisivas Lusófonas en la actualidad puedan superar a la de los hispanoparlantes estaría totalmente fuera de la realidad, pues si al analizar solamente a dos de los países que forman parte de los mercados hispanoparlantes, ya queda claro que sobrepasan el número de horas de ficciones

producidas por los países luso hispanoparlantes, esta distancia es aun mayor si sumamos la trayectoria de la ficción serial televisiva hispanoparlante más afincada en los Estados Unidos, o la de Colombia, Venezuela, Argentina, Chile, Ecuador etc.

Sin embargo, la trayectoria de la ficción serial televisiva en los países Lusófonos es ejemplar en cuanto a la calidad audiovisual de sus contenidos. Es decir, los guiones son más realistas y menos melodramáticos; la interpretación de los actores es más auténtica, ya que no cuentan con la presencia de audífonos; y la compleja elaboración de las producciones se aproxima más de un producto audiovisual cinematográfico que televisivo; estas ficciones son incluso galardonadas por su calidad en todo el mundo, como lo demuestran los innúmeros premios que las producciones Lusófonas han recibido a lo largo de los últimos años.

Los nuevos cambios tecnológicos se hacen cada vez más perceptibles y presentes en el mercado audiovisual Lusófono, desde la poderosa cadena televisiva brasileña *Globo*<sup>502</sup> hasta la TV pública portuguesa *RTP*<sup>503</sup> que presentan ficciones seriales disponibles en las páginas web de sendas empresas. Por otro lado, aunque las empresas televisivas de los países africanos todavía no tengan ficciones disponibles en sus webs, ya empiezan el proceso de digitalización de los contenidos producidos. Las televisiones del mercado Lusófono están preparadas para la nueva etapa de la ficción transmedia, temática que deberá ser estudiada en futuras investigaciones.

La ficción serial transmediática será, sin lugar a dudas, objeto de estudio de muchos trabajos que surgirán en los próximos años. Estas investigaciones tendrán, gracias a por lo menos este estudio, todas las informaciones necesarias para entender la trayectoria de la ficción serial a través de los tiempos, y principalmente, en el mercado televisivo Lusófono.

---

<sup>502</sup> Para más informaciones consultar: <http://globotv.globo.com/mais/>

<sup>503</sup> Para más informaciones consultar: <http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/mobile/index.php>

# Anexos

Anexo 1 - MARTÍN, Javier. 05/08/2014. Portugal - Noticias y telenovelas. (In) Pantallas:

Qué ven los europeos... El País. Madrid: Prisa. Página 53.

EL PAÍS, martes 5 de agosto de 2014

## pantallas

QUÉ VEN LOS EUROPEOS... PORTUGAL

### Noticias y telenovelas

De lunes a viernes, la televisión pública lusa y las dos cadenas privadas compiten en las horas nocturnas de máxima audiencia con ocho culebrones

JAVIER MARTÍN  
Lisboa

Mafalda tiene un retraso en la menstruación y le da un ataque de pánico. Joana entra en la iglesia para encontrarse con su amor, el padre Artur. Rafael sorprende a Alice mirando su ordenador, y le intenta seducir, pero no cae en la tentación... no en el capítulo 187 o así. En las noches de lunes a viernes, los televisores portugueses arden en un mundo turbulento de pasiones, amores, intrigas, asesinatos, dinero y poder. Probablemente, no haya un caso similar en Europa como el del *prime time* de la televisión lusa.

De los 15 programas más vistos de un día cualquiera de julio, nueve fueron telenovelas y otros cinco, informativos. En esa dualidad se concentra el interés del público.

Supone un fenómeno relativamente reciente. Hasta hace una década triunfaba la ficción internacional, siempre en versión original, por lo que el portugués anda de idiomas bastante mejor que el español. Pero, por otro lado, apenas desarrolló la industria de producción propia. Además, había que tener buena vista para leer los subtítulos.

Hace diez años comenzó la ficción en portugués —que no es lo mismo que portuguesa— con la importación de culebrones brasileños; después, la cadena privada TVI —propiedad de Prisa, editora de EL PAÍS— se lanzó

El fútbol va a los canales de pago, que llegan al 75% de los hogares

El producto más original de la temporada jugó con la interactividad

a la producción nacional y ahora, prácticamente ha desaparecido la ficción internacional no lusófona. En ese escenario, TVI es la líder de la audiencia. Este año lo ha sido en la franja *prime time* en 25 de las 31 semanas del año, y en 30 de 31 semanas sobre el total del día.

La suerte de todas ellas depende en gran medida de los éxitos de sus novelas. Después del informativo de la noche, que empieza a las 20.00, se inicia una retahíla de tres series en los tres principales canales, al margen de las que se programan habitualmente el resto del día.

TVI arranca ahora con *El beso del escorpión*, sigue con *Belmonte* y acaba a eso de medianoche con *Mujeres*. A la misma hora, SIC —propiedad del ex pri-



El profesor Marcelo conversa con la periodista Judite Sousa. Abajo, una imagen de la telenovela *El beso del escorpión*. La cadena líder TVI emite ambos programas.



### El profesor Marcelo

El domingo a las nueve de la noche no hay quien pueda con Marcelo Rebelo de Sousa, más conocido como el profesor Marcelo, o, simplemente, El Profesor. A esa hora, la mayoría de la audiencia está con él —supera a veces el 30%. El fenómeno sorprende porque no puede ser un formato más básico: comentar la actualidad semanal a preguntas de la periodista Judite Sousa. Son 45 minutos de charla, con cámara fija, sin imágenes de apoyo. Les basta la palabra para enganchar al público y no soltarlo.

El profesor Marcelo es el ejemplo de la afición del telespectador portugués por los informativos, que se alargan más allá de la hora. Por si fue-

ra poco, existen tres canales de información continua.

Otra singularidad es que el comentarista pertenezca a un partido o sea un político. Rebelo de Sousa milita en el PSD, al que pertenece el primer ministro. El veterano profesor ha sido ministro, parlamentario nacional y europeo y es consejero de Estado. La tele pública intenta contrarrestarle con el ex primer ministro socialista José Sócrates, pero no resulta.

Algo tiene El Profesor que no tienen los demás; por eso oye cantos de sirena para que presente su candidatura a la presidencia de la República. El profesor se deja querer, pero sopesa que, en cierta manera, ya es el número uno del país.

mer ministro Pinto Balsemão— comienza con *Sol de invierno*, seguida por *Amor a la vida* y *La guerrera*, ambas brasileñas.

Hasta que TVI no empezó a producir series —actualmente suman más de mil horas anuales de ficción portuguesa—, todas provenían del país sudamericano. Ahora se intenta invertir el proceso: series realizadas en Portugal introducen personajes con acentos de Brasil, Angola o Mozambique en historias que se alargan más allá de los 200 capítulos para rentabilizar gastos.

No es una lucha solo entre privadas. La pública RTP programa las novelas *Agua de mar* y *Bienvenidos a Beirais*, aunque su top de audiencia llega con Fernando Mendes y el concurso *El precio justo*, que presenta desde hace 12 años.

También triunfan en Portugal *MasterChef*, *Factor X* o *La casa de los secretos*, pero las galas se programan en el fin de semana para no romper el enganche de las novelas. El producto más original de la temporada ha sido el *talent show* *Rising Star*, que jugó con la interactividad del espectador a través de una aplicación, que fue la más descargada durante semanas.

Las tres generalistas deben competir con las plataformas de pago. Esos paquetes de voz, Internet y televisión llegan al 75% de los hogares. Las operadoras Portugal Telecom (con la plataforma MEO) y Optimus (con Noos) lideran ese mercado que tiene audiencias muy fragmentada. Los canales generalistas se llevan la mayor audiencia dentro y fuera de las plataformas y sin recurrir al fútbol, que es de pago en SportTV. Al portugués le gustan los goles, sí, pero que no le quiten sus telenovelas.

Anexo 2 – Telenovelas brasileiras emitidas entre 1951 y 2007.

<b>Cultura</b>			
Título	Autor	Formato	Año
Os Fantasma de Soudrac	Desconocido	Telenovela	1961
Clarissa	Érico Veríssimo	Telenovela	1961
A Cabeçada	Emmy Von Rhoden	Telenovela	1961
A Casa dos Rochedos	Desconocido	Telenovela	1962
A Muralha	D.S. de Queiroz	Telenovela	1962
Em Cada Coração Um Pecado	Desconocido	Telenovela	1962
A Fugitiva	Desconocido	Telenovela	1962
Mana a Mana	Desconocido	Telenovela	1962
O Príncipe de Nassau	Desconocido	Telenovela	1962
Sinhazinha	Desconocido	Telenovela	1962
Conflito	Charles Merendhal	Telenovela	1963

<b>Excelsior</b>			
Título	Autor	Formato	Año
O Príncipe e o Mendigo	Mark Twain	Telenovela	1963
Sozinho no Mundo	Adaptación Infantil	Telenovela	1963
A Ilha do Tesouro	Robert Louis Stevenson	Telenovela	1963

<b>Paulista</b>			
Título	Autor	Formato	Año
Senhora	José de Alencar	Telenovela	1952
Helena	Machado de Assis	Telenovela	1952
Casa de Pensão	Aluísio de Azevedo	Telenovela	1952
Diva	José de Alencar	Telenovela	1952

Iaiá Garcia	Machado de Assis	Telenovela	1953
Luz da Esperança	Lloyd Douglas	Telenovela	1956
Meu Filho, Meu Orgulho	Desconocido	Telenovela	1956
Telenovela Neli	Desconocido	Telenovela	1956
David Copperfield	Charles Dickens	Telenovela	1958
Hino ao Amor	José Castellar	Telenovela	1959
Minha Devoção	José Castellar	Telenovela	1959
O Guarani	José de Alencar	Telenovela	1959
Os Irmãos Dombey	Charles Dickens	Telenovela	1959
Oliver Twist	Charles Dickens	Telenovela	1960
O Ébrio	Gilda Abreu	Telenovela	1961
Helena	Machado de Assis	Telenovela	1961
A Herdeira de Ferlac	Marguerite Bourcet	Telenovela	1961
A Encruzilhada	Desconocido	Telenovela	1962
A Pequena Lady	Adaptación (E. Petri)	Telenovela	1962
Colégio de Brotos	Walter Foster	Telenovela	1962
Telenovela Zogbi	Desconocido	Telenovela	1962
Grandes Esperanças	Charles Dickens	Telenovela	1962
A Loja de Antigüedades	Adaptación (E. Petri)	Telenovela	1963
O Tronco do Ipê	José de Alencar	Telenovela	1963
O Velho Scrooge	Charles Dickens	Telenovela	1963
A Branca de Neve e os Sete Anões	Adaptación Infantil	Telenovela	1963

<b>Record</b>			
Título	Autor	Formato	Año
A Muralha	Dinah Silveira de Queiroz	Telenovela	1954
O Primo Pobre	Desconocido	Telenovela	1955
Alma da Noite	Desconocido	Telenovela	1957



Mansão dos Daltons	Desconocido	Telenovela	1957
Internas de 1ª Classe	Desconocido	Telenovela	1957
O Solar das Almas Perdidas	Desconocido	Telenovela	1957
Éramos Seis	M. José Dupré	Telenovela	1958
Anos de Ternura	A.J. Cronin	Telenovela	1958
Anos de Tormenta	A.J. Cronin	Telenovela	1958
Apenas Uma Ilusão	A.J. Cronin	Telenovela	1958
Aqueles Olhos	Adaptación C. Bossini	Telenovela	1958
A Cidadela	A.J. Cronin	Telenovela	1959
Eu fui Toxicômano	Adaptación H. Ansaldo	Telenovela	1959
Lili	Adaptación	Telenovela	1959
Folhas ao Vento	Desconocido	Telenovela	1960
Imitação da Vida	Fannie Hurst	Telenovela	1960
Viagem à Lua	Júlio Verne	Telenovela	1960
O Homem que eu Comprei	Adaptación C. Bassini	Telenovela	1960
O Preço da Glória	Desconocido	Telenovela	1961
A Senhora da Casa Grande	Adaptación C. Bassini	Telenovela	1961
Gente como a Gente	Roberto Freire	Telenovela	1963

<b>Tupi</b>			
Título	Autor	Formato	Año
Sua Vida Me Pertence	Walter Foster	Telenovela	1951
Noivado das Trevas	José Castellar		1952
Um Beijo na Sombra	José Castellar		1952
Rosas para o meu Amor	José Castellar		1952
Uma Semana de Vida	J. Silvestre		1952
De Mãos Dadas	Túlio Lemos		1952
Direto ao Coração	José Castellar		1952

Meu Trágico Destino	J. Silvestre		1952
Abismo	J. Silvestre		1953
Aladim e a Lâmpada Maravilhosa	Adaptación Infantil		1953
A Viúva	J. Silvestre		1953
Minha Boneca	José Castellar		1953
Na Solidão da Noite	Péricles Leal		1953
Os Humildes	Dionísio de Azevedo		1953
Segundos Fatais	J. Silvestre		1953
O Último Inverno	José Castellar		1953
Ímpeto	Dionísio de Azevedo		1953
Aventuras de Dom Quixote	Adaptación		1954
Labakam, o Alfaiate	Adaptación Infantil		1954
O Grande Sonho	Adaptación F. Balleroni		1954
O Homem sem Passado	Adaptación P. Leal		1954
Sangue na Terra	Adaptación P. Leal		1954
Pinocchio	Adaptación Infantil		1954
Oliver Twist	Charles Dickens		1955
As Professoras	J. Silvestre		1955
Suspeita	J. B. Priestley		1955
Bocage	Adaptación D. Azevedo		1955
Ciúme	Desconocido		1955
Kim	Kiplin		1955
Miguel Stronof	Júlio Verne		1955
Os Dez Mandamentos	Adaptación Infantil		1955
Os Irmãos Corsos	Dumas		1955
Peter Pan	Adaptación Infantil		1955
Jane Eyre	Charlotte Bronte		1955
Bidu e Bimbim	Adaptación Infantil		1956
César e Cleópatra	Bernard Shaw		1956
E o Vento Levou	Margareth Mitchell		1956
Heidi	Adaptación Infantil		1956
Conde de Montecristo	Dumas		1956
O Volante Fantasma	Péricles Leal		1956



Scaramouche	Rafael Sabatini		1956
Robin Hood	Desconocido		1956
O Palhaço	Desconocido		1956
Arsène Lupin	Maurice Leblanc		1957
As Solteironas	Adaptación Infantil		1957
Coração Inquieto	Stephan Zweig		1957
Cristóvão Colombo	Adaptación Infantil		1957
Pequeno Mundo de Dom Camilo	Guareschi		1957
Corcunda de Notre Dame	Victor Hugo		1957
O Pequeno Lorde	Adaptación Infantil		1957
Os Três Mosqueteiros	Dumas		1957
O Último Inverno	J. Castellar		1957
Marcelino, Pão e Vinho	Adaptación		1958
Máscaras de Ferro	Dumas		1958
Nicholas	A.J. Cronin – Infantil		1958
Os Dez Mandamentos	Adaptación		1958
Aventuras de Tom Sawyer	Mark Twain – Infantil		1958
George Sand	Sérgio Viotti		1958
A Única Verdade	Adaptación G. Vietri		1958
A Ponte de Waterloo	Adaptación G. Vietri		1958
A Princesinha	Desconocido		1958
Os Miseráveis	Dumas		1958
Pollyana Moça	E.H. Porter	Telenovela	1958
Simbad, o Marujo	Adaptación	Telenovela	1958
Sublime Obsessão	Lloyd Douglas	Telenovela	1958
As Aventuras de Marco Polo	Adaptación	Telenovela	1958
A Muralha	D.S. de Queiroz	Telenovela	1958
Angélica	H.E. Seuberlich – Infantil	Telenovela	1959
Doutor Jivago	Bóris Pasternak	Telenovela	1959
O Cisne Encantado	Diundi Kinisita	Telenovela	1959
O Jardim Encantado	F.H. Burnett – Infantil	Telenovela	1959
O Sertão Desaparecido	Desconocido	Telenovela	1959
Uma Carta para Você	Desconocido	Telenovela	1959
Um Lugar ao Sol	Theodor Dreiser	Telenovela	1959

A Máscara e o Rosto	Ciro Bassini	Telenovela	1960
Ana Karenina	Tolstói	Telenovela	1960
Esta Noite é Nossa	Staford Dickens	Telenovela	1960
Há Sempre o Amanhã	Vida Alves	Telenovela	1960
Há um Broto no meu Futuro	Desconocido	Telenovela	1960
Serelepe	Adaptación Infantil	Telenovela	1960
Nascida para o Mal	Adaptación D. Azevedo	Telenovela	1960
O Destino desce de Elevador	Péricles Leal	Telenovela	1960
O Príncipe e o Pobre	Mark Twain	Telenovela	1960
Sangue na Terra	Péricles Leal	Telenovela	1960
O Diário de Suzie	Adaptación	Telenovela	1960
Pablo, o Índio	Adaptación Infantil	Telenovela	1961
Terror na Trevas	Geraldo Vietri	Telenovela	1961
Gabriela	Jorge Amado	Telenovela	1961
Olhai os Lírios dos Campos	Érico Veríssimo	Telenovela	1961
Adeus às Armas	Hemingway	Telenovela	1961
A Estranha Clementine	Adaptación G. Vietri	Telenovela	1962
A Intrusa	William Irish	Telenovela	1962
Cleópatra	Túlio de Lemos & W. Durst	Telenovela	1962

Prelúdio: a Vida de Chopin	Adaptación G. Vietri	Telenovela	1962
Todas as Mulheres do Mundo	Desconocido	Telenovela	1962
Senhora	José de Alencar	Telenovela	1962
Quem Casa com Maria?	Lúcia Lambertini	Telenovela	1963
Klaus, o Loiro	Adaptación G. Vietri	Telenovela	1963
A História de Toulouse Lautrec	Adaptación G. Vietri	Telenovela	1963
A Noite Eterna	Adaptación G. Vietri	Telenovela	1963
As Chaves do Reino	A.J. Cronin	Telenovela	1963

<b>Bandeirantes</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Além, Muito Além do Além	José Mojica Marins	Série	1967
A Moça do Sobrado Grande	Semíramis Alves Teixeira	Telenovela	1967
Os Miseráveis	Walter Negrão	Telenovela	1967
Ricardinho: Sou Criança, Quero Viver		Telenovela	1968
Era Preciso Voltar	Sylvan Paezzo	Telenovela	1969
O Bolha	Walter George Durst	Telenovela	1969
<b>Cultura</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Amor de Perdição	Leonor Pacheco	Telenovela	1965
As Professorinhas	Lúcia Lambertini	Telenovela	1965
Escrava do Silêncio	Leonor Pacheco	Telenovela	1965
O Moço Loiro	J. Marcondes	Telenovela	1965
O Tirano	Mário Fanuchi	Telenovela	1965
Sangue Rebelde	Leonor Pacheco	Telenovela	1966

<b>Excelsior</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
2-5499 Ocupado	Dulce Santucci	Telenovela	1963
Aqueles que Dizem Amar-se	Dulce Santucci	Telenovela	1963
Corações em Conflito	Ivani Ribeiro	Telenovela	1963
Eu e Você	Ciro Bassini	Série	1964
A Moça Que Veio de Longe	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
A Outra Face de Anita	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
Ambição	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
As Solteiras	Dulce Santucci	Telenovela	1964

É Proibido Amar	Ciro Bassini	Telenovela	1964
Folhas Ao Vento	Ciro Bassini	Telenovela	1964
Ilsa	Lúcia Lambertini	Telenovela	1964
Mãe	Ciro Bassini	Telenovela	1964
Melodia Fatal	Nara Navarro	Telenovela	1964
O Pintor e a Florista	Cláudio Petráglia	Telenovela	1964
Uma Sobra em Minha Vida	Sílvia Leblon	Telenovela	1964
A Deusa Vencida	Ivani Ribeiro	Telenovela	1965
A Grande Viagem	Ivani Ribeiro	Telenovela	1965
A Ilha dos Sonhos Perdidos		Telenovela	1965
A Indomável	Ivani Ribeiro	Telenovela	1965
A Menina das Flores		Telenovela	1965
Ainda Resta Uma Esperança	Júlio Atlas	Telenovela	1965
Aquele que Deve Voltar		Telenovela	1965
Em Busca da Felicidade	Talma de Oliveira	Telenovela	1965
Eu Quero Você	Vitor Martini	Telenovela	1965
O Caminho das Estrelas	Dulce Santucci	Telenovela	1965
O Céu é de Todos	Ciro Bassini	Telenovela	1965
Onde Nasce a Ilusão	Ivani Ribeiro	Telenovela	1965
Ontem, Hoje e Sempre	Fernando Baiela	Telenovela	1965
Os Quatro Filhos	J. Silvestre	Telenovela	1965
Pedra Redonda 39	Tarcísio Meira	Telenovela	1965
Vidas Cruzadas	Ivani Ribeiro	Telenovela	1965
As Aventuras de Eduardinho	Vicente Sesso	Série	1966
A Pequena Karen	Dulce Santucci	Telenovela	1966
Abnegação	Dulce Santucci	Telenovela	1966
Almas de Pedra	Ivani Ribeiro	Telenovela	1966
Anjo Marcado	Ivani Ribeiro	Telenovela	1966
As Minas de Prata	Ivani Ribeiro	Telenovela	1966
Ninguém Crê em Mim	Lauro César Muniz	Telenovela	1966
Redenção	Raimundo Lopes	Telenovela	1966
O Grande Segredo	Marcos Rey	Telenovela	1967
O Morro dos Ventos Uivantes	Lauro César Muniz	Telenovela	1967
O Tempo e o Vento	Teixeira Filho	Telenovela	1967

Os Fantoques	Ivani Ribeiro	Telenovela	1967
Sublime Amor	Gianfrancesco Guarnieri	Telenovela	1967
Os Tigres	Marcos Rey	Série	1968
A Muralha	Ivani Ribeiro	Telenovela	1968
A Pequena Órfã	Teixeira Filho	Telenovela	1968
Legião dos Esquecidos	Raimundo Lopes	Telenovela	1968
O Direito dos Filhos	Teixeira Filho	Telenovela	1968
O Terceiro Pecado	Ivani Ribeiro	Telenovela	1968
Os Diabólicos	Teixeira Filho	Telenovela	1968
A Menina do Veleiro Azul	Ivani Ribeiro	Telenovela	1969
Dez Vidas	Ivani Ribeiro	Telenovela	1969
Os Estranhos	Ivani Ribeiro	Telenovela	1969
Sangue do meu Sangue	Vicente Sesso	Telenovela	1969
Vidas em Conflito	Teixeira Filho	Telenovela	1969
<b>Globo</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
22 2000 Cidade Aberta	Domingos de Oliveira	Série	1965
Rua da Matriz	Lygia Nunes, Hélio Tys e Moysés Weltman	Série	1965
TNT	Joaquim Assis e Dino Menasche	Série	1965
A Moreninha	Graça Mello	Telenovela	1965
Ilusões Perdidas	Ênia Petri	Telenovela	1965
O Ébrio	José e Heloísa Castellar	Telenovela	1965
O Progresso	Hélio Thys	Telenovela	1965
Padre Tião	Moysés Weltman	Telenovela	1965
Paixão de Outono	Osman Lins	Telenovela	1965
Rosinha do Sobrado	Moysés Weltman	Telenovela	1965
Eu Compro Esta Mulher	Glória Magadan	Telenovela	1966
O Rei dos Ciganos	Moysés Weltman	Telenovela	1966
O Sheik de Agadir	Glória Magadan	Telenovela	1966
Um Rosto de Mulher	Daniel Más	Telenovela	1966
A Rainha Louca	Glória Magadan	Telenovela	1967

A Sombra de Rebeca	Glória Magadan	Telenovela	1967
Anastácia, A Mulher sem Destino	Emiliano Queiroz e Janete Clair	Telenovela	1967
Demian, o Justiceiro	Glória Magadan	Telenovela	1967
Sangue e Areia	Janete Clair	Telenovela	1967
A Gata de Vison	Glória Magadan	Telenovela	1968
A Grande Mentira	Hedy Maia	Telenovela	1968
O Santo Mestiço	Glória Magadan	Telenovela	1968
Passos dos Ventos	Janete Clair	Telenovela	1968
A Cabana do Pai Tomás	Hedy Maia e Walter Negrão	Telenovela	1969
A Ponte dos Suspiros	Dias Gomes	Telenovela	1969
A Última Valsa	Glória Magadan	Telenovela	1969
Rosa Rebelde	Janete Clair	Telenovela	1969
Véu de Noiva	Janete Clair	Telenovela	1969

### Paulista

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Eu Amo Esse Homem	Ênia Petri	Telenovela	1964
Tortura D'alma	Ênia Petri	Telenovela	1964
A Sombra do Passado		Telenovela	1965
Cadeia de Cristal	Maximira Figueiredo	Telenovela	1965
Marina	Leonardo de Castro	Telenovela	1965
Pecado de Mulher		Telenovela	1965

### Record

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Banzo	Walter Negrão e Roberto Freire	Telenovela	1964
Marcados pelo Amor	Walter Negrão	Telenovela	1964
O Desconhecido	Nelson Rodrigues	Telenovela	1964
Prisioneiro de um Sonho	Roberto Freire	Telenovela	1964
Renúncia	Roberto Freire e Walter Negrão	Telenovela	1964

Sonho de Amor	Nelson Rodrigues	Telenovela	1964
Ceará Contra 007	Marcos César	Telenovela	1965
Comédia Carioca	Carlos Heitor Cony	Telenovela	1965
Quatro Homens Juntos	Marcos César	Telenovela	1965
Somos Todos Irmãos	Walter Negrão	Telenovela	1966
A Família Trapo	Nilton Travesso, A. A. de Carvalho, Raul Duarte e Manoel Carlos	Série	1967
Essa Gente Simpática		Série	1967
A Última Testemunha	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1968
Ana	Sylvan Paezzo	Telenovela	1968
As Professorinhas	Lúcia Lambertini	Telenovela	1968
Acorrentados	Janete Clair	Telenovela	1969
Algemas de Ouro	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1969
Seu Único Pecado	Dulce Santucci	Telenovela	1969

## **Tupi**

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Gata	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
Alma Cigana	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
Gutierrez, o Drama dos Humilde	Walter George Durst	Telenovela	1964
O Acusador	Janete Clair	Telenovela	1964
O Direito de Nascer	Felix Caignet	Telenovela	1964
O Segredo de Laura	Vida Alves	Telenovela	1964
O Sorriso de Helena	Walter George Durst	Telenovela	1964
Quando o Amor é Mais Forte	Pola Civelli	Telenovela	1964
Quem Casa com Maria	Lúcia Lambertini	Telenovela	1964
Se o Mar Contasse	Ivani Ribeiro	Telenovela	1964
A Cor de Sua Pele	Walter George Durst	Telenovela	1965
A Outra	Walter George Durst	Telenovela	1965
Ana Maria, Meu Amor	Alves Teixeira	Telenovela	1965
Fatalidade	Oduvaldo Vianna	Telenovela	1965
O Cara Suja	Walter George Durst	Telenovela	1965

O Mestiço	Cláudio Petráglio	Telenovela	1965
O Pecado de Cada Um	Wanda Kosmo	Telenovela	1965
O Preço de Uma Vida	Talma de Oliveira	Telenovela	1965
Olhos Que Amei	Eurico Silva	Telenovela	1965
Teresa	Walter George Durst	Telenovela	1965
Um Rosto Perdido	Walter George Durst	Telenovela	1965
A Inimiga	Geraldo Vietri	Telenovela	1966
A Ré Misteriosa	Geraldo Vietri	Telenovela	1966
Calúnia	Talma de Oliveira	Telenovela	1966
Ciúmes	Talma de Oliveira	Telenovela	1966
O Amor Tem Cara de Mulher	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1966
O Anjo e o Vagabundo	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1966
Os Irmãos Corsos	Daniel Gonzalez	Telenovela	1966
Somos Todos Irmãos	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1966
A de Amor	Lauro César Muniz	Série	1967
Águias de Fogo	Ary Fernandes	Série	1967
A Hora Marcada	Ciro Bassini	Telenovela	1967
A Intrusa	Geraldo Vietri	Telenovela	1967
A Ponte de Waterloo	Geraldo Vietri	Telenovela	1967
Angústia de Amar	Dora Cavalcanti	Telenovela	1967
Encontro com o Passado		Telenovela	1967
Éramos Seis	Pola Civelli	Telenovela	1967
Estrelas no Chão	Lauro César Muniz	Telenovela	1967
Meu Filho, Minha Vida	Walter George Durst	Telenovela	1967
O Jardineiro Espanhol	Tatiana Belinky	Telenovela	1967
O Pequeno Lord	Tatiana Belinky	Telenovela	1967
Os Rebeldes	Geraldo Vietri	Telenovela	1967
Paixão Proibida	Janete Clair	Telenovela	1967
Presídio de Mulheres	Mário Lago	Telenovela	1967
Yoshico, um Poema de Amor	Lúcia Lambertini	Telenovela	1967
O Estranho Mundo de Zé do Caixão	Rúbens F. Luchetti	Série	1968
Amor sem Deus	Alba Garcia	Telenovela	1968
Antônio Maria	Geraldo Vietri	Telenovela	1968



Beto Rockfeller	Bráulio Pedroso	Telenovela	1968
O Coração Não Envelhece	Wanda Kosmo	Telenovela	1968
O Décimo Mandamento	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1968
O Homem que Sonhava Colorido	Sylvan Paezzo	Telenovela	1968
O Rouxinol da Galiléia	Júlio Atlas	Telenovela	1968
Os Amores de Bob	Lúcia Lambertini	Telenovela	1968
Sozinho no Mundo	Dulce Santucci	Telenovela	1968
Confissões de Penélope	Sérgio Jockyman	Série	1969
Enquanto Houver Estrelas	Mário Brasini	Telenovela	1969
João Juca Jr.	Sylvan Paezzo	Telenovela	1969
Nenhum Homem É Deus	Sérgio Jockyman	Telenovela	1969
Nino, o Italianinho	Geraldo Vietri	Telenovela	1969
O Retrato de Laura	Ciro Bassini	Telenovela	1969
Super Plá	Bráulio Pedroso	Telenovela	1969
Um Gosto Amargo de Festa	Cláudio Cavalcanti	Telenovela	1969

<b>Bandeirantes</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
As Asas São Para Voar	Péricles Leal	Telenovela	1970
Cara a Cara	Vicente Sesso	Telenovela	1979
O Todo-Poderoso	Clóvis Levy e José Saffiotti	Telenovela	1979
<b>Excelsior</b>			
Título	Autor	Formato	Ano
Mais Forte que o Ódio	Marcos Rey e Palma Bevilacqua	Telenovela	1970
<b>Globo</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Próxima Atração	Walter Negrão	Telenovela	1970
Assim na Terra Como no Céu	Dias Gomes	Telenovela	1970
Irmãos Coragem	Janete Clair	Telenovela	1970

Pigmalião 70	Vicente Sesso	Telenovela	1970
Verão Vermelho	Dias Gomes	Telenovela	1970
Caso Especial	Vários	Série	1971
Linguinha	Arnaud Rodrigues	Série	1971
Bandeira 2	Dias Gomes	Telenovela	1971
Meu Pedacinho de Chão	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1971
Minha Doce Namorada	Vicente Sesso	Telenovela	1971
O Cafona	Bráulio Pedroso	Telenovela	1971
O Homem que Deve Morrer	Janete Clair	Telenovela	1971
A Grande Família	Marcos Freire	Série	1972
Comédia Especial	Vários	Série	1972
Xazan, Xerife e Cia	Walter Negrão	Série	1972
A Patota	Maria Clara Machado	Telenovela	1972
Bicho do Mato	Chico de Assis e Renato Corrêa de Castro	Telenovela	1972
O Bofe	Bráulio Pedroso	Telenovela	1972
O Primeiro Amor	Walter Negrão	Telenovela	1972
Selva de Pedra	Janete Clair	Telenovela	1972
Uma Rosa com Amor	Vicente Sesso	Telenovela	1972
Carinhoso	Lauro César Muniz	Telenovela	1973
Cavalo de Aço	Walter Negrão	Telenovela	1973
O Bem-Amado	Dias Gomes	Telenovela	1973
O Semideus	Janete Clair	Telenovela	1973
Os Ossos do Barão	Jorge Andrade	Telenovela	1973
Corrida do Ouro	Lauro César Muniz e Gilberto Braga	Telenovela	1974
Fogo sobre a Terra	Janete Clair	Telenovela	1974
João da Silva	Gilson Amado, Jairo Bezerra e Jamil El-Jaick	Telenovela	1974
O Espigão	Dias Gomes	Telenovela	1974
O Rebu	Bráulio Pedroso	Telenovela	1974
Supermanoela	Walter Negrão	Telenovela	1974
A Moreninha	Marcos Rey	Telenovela	1975
Bravo!	Janete Clair	Telenovela	1975

Cuca Legal	Marcos Rey	Telenovela	1975
Escalada	Lauro César Muniz	Telenovela	1975
Gabriela	Walter George Durst	Telenovela	1975
Helena	Gilberto Braga	Telenovela	1975
O Grito	Jorge Andrade	Telenovela	1975
O Noviço	Mário Lago	Telenovela	1975
Pecado Capital	Janete Clair	Telenovela	1975
Senhora	Gilberto Braga	Telenovela	1975
Anjo Mau	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1976
Duas Vidas	Janete Clair	Telenovela	1976
Escrava Isaura	Gilberto Braga	Telenovela	1976
Estúpido Cupido	Mário Prata	Telenovela	1976
O Casarão	Lauro César Muniz	Telenovela	1976
O Feijão e o Sonho	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1976
Saramandaia	Dias Gomes	Telenovela	1976
Vejo a Lua no Céu	Sylvan Paezzo	Telenovela	1976
À Sombra dos Laranjais	Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo	Telenovela	1977
Dona Xepa	Gilberto Braga	Telenovela	1977
Espelho Mágico	Lauro César Muniz	Telenovela	1977
Locomotivas	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1977
Nina	Walter George Durst	Telenovela	1977
O Astro	Janete Clair	Telenovela	1977
Sem Lenço, Sem Documento	Mário Prata	Telenovela	1977
Sinhazinha Flô	Lafayette Galvão	Telenovela	1977
Ciranda Cirandinha	Lenita Plonczynski, Antônio Carlos Fontoura, Domingos de Oliveira, Luiz Carlos Maciel e Euclides Marinho	Série	1978
Kika e Xuxu	Luis Fernando Veríssimo, Wilson Aguiar Filho e Caulos	Série	1978
A Sucessora	Manoel Carlos	Telenovela	1978
Dancin' Days	Gilberto Braga	Telenovela	1978

Gina	Rubens Ewald Filho	Telenovela	1978
Maria, Maria	Manoel Carlos	Telenovela	1978
O Pulo do Gato	Bráulio Pedroso	Telenovela	1978
Pecado Rasgado	Sílvia de Abreu	Telenovela	1978
Sinal de Alerta	Dias Gomes	Telenovela	1978
Sinal de Alerta	Dias Gomes	Telenovela	1978
Te Conteí	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1978
Aplauso	Vários	Série	1979
Carga Pesada	Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst e Carlos Queiroz Telles	Série	1979
Malu Mulher	Daniel Filho, Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Pallottini e Euclydes Marinho	Série	1979
Plantão de Polícia	Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos Fontoura, Leopoldo Serran, Bráulio Pedroso e Ivan Ângelo	Série	1979
Super Bronco	Carlos Alberto da Nóbrega e Lula Torres	Série	1979
Cabocla	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1979
Feijão Maravilha	Bráulio Pedroso	Telenovela	1979
Marron Glacé	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1979
Memórias de Amor	Wilson Aguiar Filho	Telenovela	1979
Os Gigantes	Lauro César Muniz	Telenovela	1979
Pai Herói	Janete Clair	Telenovela	1979
<b>Record</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
As Pupilas do Senhor Reitor	Lauro César Muniz	Telenovela	1970
Tilim	Dulce Santucci	Telenovela	1970
Editora Mayo, Bom Dia	Walter Negrão	Telenovela	1971

Os Deuses Estão Mortos	Lauro César Muniz	Telenovela	1971
Pingo de Gente	Raimundo Lopes	Telenovela	1971
Quarenta Anos Depois	Lauro César Muniz	Telenovela	1971
Sol Amarelo	Raimundo Lopes	Telenovela	1971
Eu e a Moto	Roberto Freire	Telenovela	1972
O Leopardo	Ivani Ribeiro	Telenovela	1972
O Príncipe e o Mendigo	Marcos Rey	Telenovela	1972
O Tempo Não Apaga	Amaral Gurgel	Telenovela	1972
Os Fidalgos da Casa Mourisca	Dulce Santucci	Telenovela	1972
Quero Viver	Amaral Gurgel	Telenovela	1972
Meu Adorável Mendigo	Emanoel Rodrigues	Telenovela	1973
Vendaval	Ody Fraga	Telenovela	1973
Venha Ver o Sol Nascer na Estrada	Leilah Assunção	Telenovela	1973
Vidas Marcadas	Amaral Gurgel	Telenovela	1973
O Espantalho	Ivani Ribeiro	Telenovela	1977

## **Tupi**

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Gordinha	Sérgio Jockyman	Telenovela	1970
As Bruxas	Ivani Ribeiro	Telenovela	1970
E Nós Aonde Vamos?	Glória Magadan	Telenovela	1970
O Meu Pé de Laranja Lima	Ivani Ribeiro	Telenovela	1970
Simplesmente Maria	Benjamim Cattán	Telenovela	1970
Toninho On The Rocks	Teixeira Filho	Telenovela	1970
A Fábrica	Geraldo Vietri	Telenovela	1971
A Selvagem	Manuel Muñoz Rico	Telenovela	1971
Hospital	Benjamim Cattán	Telenovela	1971
Nossa Filha Gabriela	Ivan Ribeiro	Telenovela	1971
O Preço de um Homem	Ody Fraga	Telenovela	1971
Dom Camilo e os Cabeludos	Benjamim Cattán	Série	1972
A Revolta dos Anjos	Carmem Silva	Telenovela	1972
Bel Amy	Ody Fraga	Telenovela	1972

Camomila e Bem-Me-Quer	Ivani Ribeiro	Telenovela	1972
Jerônimo, o Herói do Sertão	Moysés Weltman	Telenovela	1972
Na Idade do Lobo	Sérgio Jockyman	Telenovela	1972
Signo de Esperança	Marcos Rey	Telenovela	1972
Tempo e Viver	Péricles Leal	Telenovela	1972
Vitória Bonelli	Geraldo Vietri	Telenovela	1972
Tio Maravilha		Série	1973
A Volta de Beto Rockfeller	Bráulio Pedroso	Telenovela	1973
Divinas e Maravilhosas	Vicente Sesso	Telenovela	1973
Mulheres de Areia	Ivani Ribeiro	Telenovela	1973
O Conde Zebra	Sérgio Jockyman	Telenovela	1973
Rosa-dos-Ventos	Teixeira Filho	Telenovela	1973
A Barba Azul	Ivani Ribeiro	Telenovela	1974
Ídolo de Pano	Teixeira Filho	Telenovela	1974
O Machão	Sérgio Jockyman	Telenovela	1974
Os Inocentes	Ivani Ribeiro	Telenovela	1974
Senhoras e Senhores		Série	1975
A Viagem	Ivani Ribeiro	Telenovela	1975
Meu Rico Portugues	Geraldo Vietri	Telenovela	1975
O Sheik de Ipanema	Sérgio Jockyman	Telenovela	1975
O Velho, o Menino e o Burro	Carmem Lúdia	Telenovela	1975
Ovelha Negra	Walter Negrão	Telenovela	1975
Um Dia, o Amor	Teixeira Filho	Telenovela	1975
Vila do Arco	Sérgio Jockyman	Telenovela	1975
Sossega Leão		Não Especificado	1976
Canção para Isabel	Heloísa Castellar	Telenovela	1976
O Julgamento	Carlos Queiroz Telles e Renata Pallottini	Telenovela	1976
Os Apóstolos de Judas	Geraldo Vietri	Telenovela	1976
Papai Coração	José Castellar	Telenovela	1976
Tchan! A Grande Sacada	Marcos Rey	Telenovela	1976

Xeque-Mate	Walter Negrão	Telenovela	1976
Cinderela 77	Walter Negrão e Chico de Assis	Telenovela	1977
Éramos Seis	Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho	Telenovela	1977
O Profeta	Ivani Ribeiro	Telenovela	1977
Um Sol Maior	Teixeira Filho	Telenovela	1977
Casa Fantástica		Não Especificado	1978
Aritana	Ivani Ribeiro	Telenovela	1978
João Brasileiro, o Bom Baiano	Geraldo Vietri	Telenovela	1978
O Direito de Nascer	Teixeira Filho e Carmem Lúcia	Telenovela	1978
Roda de Fogo	Sérgio Jockyman	Telenovela	1978
Salário Mínimo	Chico de Assis	Telenovela	1978
Como Salvar Meu Casamento	Edy Lima	Telenovela	1979
Dinheiro Vivo	Mário Prata	Telenovela	1979
Gaivotas	Jorge Andrade	Telenovela	1979

<b>Bandeirantes</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Deusa Vencida	Ivani Ribeiro	Telenovela	1980
Cavalo Amarelo	Ivani Ribeiro	Telenovela	1980
Dulcinéia Vai à Guerra	Sérgio Jockyman	Telenovela	1980
O Meu Pé de Laranja Lima	Ivani Ribeiro	Telenovela	1980
Pé de Vento	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1980
Um Homem Muito Especial	Rubens Ewald Filho	Telenovela	1980
Dona Santa	Geraldo Vietri	Série	1981
Os Adolescentes	Ivani Ribeiro	Telenovela	1981

Os Imigrantes	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1981
Rosa Baiana	Sérgio Jockyman	Telenovela	1981
A Filha do Silêncio	Jaime Camargo	Telenovela	1982
Campeão	Jaime Camargo	Telenovela	1982
Ninho da Serpente	Jorge Andrade	Telenovela	1982
Os Imigrantes - Terceira Geração	Wilson Aguiar Filho e Renata Pallottini	Telenovela	1982
Renúncia	Geraldo Vietri	Telenovela	1982
Casa de Irene	Geraldo Vietri	Série	1983
Braço de Ferro	Marcos Caruso	Telenovela	1983
Maçã do Amor	Wilson Aguiar Filho	Telenovela	1983
Sabor de Mel	Jorge Andrade	Telenovela	1983
Casal 80	Sérgio Jockyman	Série	1984
Chapadão do Bugre	Antônio Carlos Fontoura	Minissérie	1988
Capitães da Areia	José Loureiro e Antônio Carlos Fontoura	Microsérie	1989
Colônia Cecília	Patrícia Melo e Carlos Nascimento	Minissérie	1989
O Cometa	Manoel Carlos e Ricardo de Almeida	Minissérie	1989

## Cultura

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Floradas na Serra	Geraldo Vietri	Minissérie	1981
O Fiel e a Pedra	Jorge Andrade	Minissérie	1981
O Resto É Silêncio	Mário Prata	Minissérie	1981
Partidas Dobradas	Marcos Rey	Minissérie	1981
Vento do Mar Aberto	Mário Prata	Minissérie	1981
As Cinco Panelas de Ouro	Sérgio Jockyman	Minissérie	1982
Casa de Pensão	Rubens Ewald Filho	Minissérie	1982
Iaiá Garcia	Rubens Ewald Filho	Minissérie	1982



Maria Stuart	Carlos Lombardi	Minissérie	1982
Música ao Longe	Mário Prata	Minissérie	1982
Nem Rebeldes, Nem Fiéis	Renata Pallottini	Minissérie	1982
O Coronel e o Lobisomem	Chico de Assis	Minissérie	1982
O Pátio das Donzelas	Rubens Ewald Filho	Minissérie	1982
O Tronco do Ipê	Edmara Barbosa	Minissérie	1982
Paio Velho	Chico de Assis	Minissérie	1982
Pic Nic Classe C	Walter Negrão	Minissérie	1982
Seu Quequé	Wilson Rocha	Minissérie	1982

### **Globo**

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
O Bem Amado	Dias Gomes	Série	1980
Água Viva	Gilberto Braga	Telenovela	1980
As Três Marias	Wilson Rocha	Telenovela	1980
Chega Mais	Carlos Eduardo Novaes	Telenovela	1980
Coração Alado	Janete Clair	Telenovela	1980
Marina	Wilson Aguiar Filho	Telenovela	1980
Olhai os Lírios do Campo	Geraldo Vietri	Telenovela	1980
Plumas & Paetês	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1980
Amizade Colorida	Bráulio Pedroso, Domingos de Oliveira, Armando Costa e Lenita Plonczynski	Série	1981
Obrigado Doutor	Walter Negrão, Walter George Durst, Ivan Ângelo e Ferreira Gullar	Série	1981
Baila Comigo	Manoel Carlos	Telenovela	1981
Brilhante	Gilberto Braga	Telenovela	1981
Ciranda de Pedra	Teixeira Filho	Telenovela	1981
Jogo da Vida	Sílvio de Abreu	Telenovela	1981
O Amor é Nosso	Roberto Freire e Wilson	Telenovela	1981

	Aguiar Filho		
Terras do Sem Fim	Walter George Durst	Telenovela	1981
Avenida Paulista	Daniel Más	Microsérie	1982
Lampião e Maria Bonita	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Microsérie	1982
Quem Ama Não Mata	Euclydes Marinho	Minissérie	1982
Caso Verdade	Vários	Série	1982
Elas por Elas	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1982
Final Feliz	Ivani Ribeiro	Telenovela	1982
O Homem Proibido	Teixeira Filho	Telenovela	1982
Paraíso	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1982
Sétimo Sentido	Janete Clair	Telenovela	1982
Sol de Verão	Manoel Carlos	Telenovela	1982
Parabéns a Você	Bráulio Pedroso	Microsérie	1983
Moinhos de Vento	Daniel Más, Leilah Assunção e Luciano Ramos	Microsérie	1983
Fernando da Gata	Fernando Pacheco Jordão	Microsérie	1983
Bandidos da Falange	Aguinaldo Silva	Minissérie	1983
Mário Fofoca	Bráulio Pedroso, Luiz Fernando Veríssimo Carlos Eduardo Novaes	Série	1983
Champagne	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1983
Eu Prometo	Janete Clair	Telenovela	1983
Guerra dos Sexos	Sílvio de Abreu	Telenovela	1983
Louco Amor	Gilberto Braga	Telenovela	1983
Pão Pão, Beijo Beijo	Walter Negrão	Telenovela	1983
Voltei pra Você	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1983
A Máfia no Brasil	Leopoldo Serran, Paulo Afonso Grisolli e Roberto Faria	Microsérie	1984
Anarquistas Graças a Deus	Walter George Durst	Microsérie	1984
Meu Destino é Pecar	Euclydes Marinho	Minissérie	1984
Rabo-de-Saia	Walter George Durst, José Antônio de Souza e Tairone	Minissérie	1984

	Feitosa		
Padre Cícero	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Minissérie	1984
Amor com Amor se Paga	Ivani Ribeiro	Telenovela	1984
Corpo a Corpo	Gilberto Braga	Telenovela	1984
Livre para Voar	Walter Negrão	Telenovela	1984
Partido Alto	Aguinaldo Silva e Glória Perez	Telenovela	1984
Transas e Caretas	Lauro César Muniz	Telenovela	1984
Vereda Tropical	Carlos Lombardi	Telenovela	1984
Grande Sertão: Veredas	Walter George Durst	Minissérie	1985
Tenda dos Milagres	Aguinaldo Silva e Regina Braga	Minissérie	1985
O Tempo e o Vento	Doc Comparato	Minissérie	1985
Armação Ilimitada	Antônio Calmon, Euclydes Marinho, Patricia Travassos e Nelson Mota	Série	1985
A Gata Comeu	Ivani Ribeiro	Telenovela	1985
De Quina pra Lua	Alcides Nogueira	Telenovela	1985
Roque Santeiro	Dias Gomes	Telenovela	1985
Ti-Ti-Ti	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1985
Um Sonho a Mais	Daniel Más	Telenovela	1985
Anos Dourados	Gilberto Braga	Minissérie	1986
Memórias de um Gigolô	Walter George Durst e Marcos Rey	Minissérie	1986
Tele Tema	Vários	Série	1986
Cambalacho	Sílvio de Abreu	Telenovela	1986
Hipertensão	Ivani Ribeiro	Telenovela	1986
Roda de Fogo	Lauro César Muniz	Telenovela	1986
Selva de Pedra	Janete Clair	Telenovela	1986
Sinhá-Moça	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1986
Bambolê	Daniel Más e Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	1987
Brega e Chique	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1987

Direito de Amar	Walter Negrão	Telenovela	1987
Mandala	Dias Gomes e Marcílio Moraes	Telenovela	1987
O Outro	Aguinaldo Silva	Telenovela	1987
Sassaricando	Sílvio de Abreu	Telenovela	1987
O Pagador de Promessas	Dias Gomes	Microsérie	1988
Sampa	Gianfrancesco Guarnieri	Microsérie	1988
Abolição	Wilson Aguiar Filho	Microsérie	1988
O Primo Basílio	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Minissérie	1988
Tarcísio e Glória	Euclydes Marinho, Antônio Calmon e Daniel Filho	Série	1988
Bebê a Bordo	Carlos Lombardi	Telenovela	1988
Fera Radical	Walter Negrão	Telenovela	1988
Vale Tudo	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères	Telenovela	1988
Vida Nova	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1988
República	Wilson Aguiar Filho	Microsérie	1989
O Salvador da Pátria	Lauro César Muniz	Telenovela	1989
O Sexo dos Anjos	Ivani Ribeiro	Telenovela	1989
Pacto de Sangue	Regina Braga	Telenovela	1989
Que Rei Sou Eu?	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1989
Tieta	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares	Telenovela	1989
Top Model	Walter Negrão e Antônio Calmon	Telenovela	1989
<b>Manchete</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Marquesa de Santos	Wilson Aguiar Filho	Minissérie	1984
Santa Marta Fabril	Geraldo Vietri	Minissérie	1984
Viver a Vida	Manoel Carlos	Minissérie	1984
Tamanho Família	Mauro Rasi, Leopoldo	Série	1985

	Serran, Miguel Falabella e Geraldo Carneiro		
Antônio Maria	Geraldo Vietri e Walter Negrão	Telenovela	1985
Tudo em Cima	Bráulio Pedroso	Telenovela	1985
Dona Beija	Wilson Aguiar Filho	Telenovela	1986
Mania de Querer	Sylvan Paezzo	Telenovela	1986
Novo Amor	Manoel Carlos	Telenovela	1986
Tudo ou Nada	José Antônio de Souza	Telenovela	1986
A Rainha da Vida	Wilson Aguiar Filho e Leila Miccolis	Microssérie	1987
Carmem	Glória Perez	Telenovela	1987
Corpo Santo	José Loureiro e Cláudio Mac Dowell	Telenovela	1987
Helena	Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes	Telenovela	1987
Olho por Olho	José Loureiro e Geraldo Carneiro	Telenovela	1988
Kananga do Japão	Wilson Aguiar Filho	Telenovela	1989
<b>Record</b>			
Título	Autor	Formato	Ano
Um Show do Outro Mundo	José Mojica Marins	Série	1981
<b>SBT</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Força do Amor	Raimundo Lopes	Telenovela	1982
A Leoa	Crayton Sarzy e Raimundo Lopes	Telenovela	1982
Conflito	Raimundo Lopes	Telenovela	1982
Destino	Crayton Sarzy e Raimundo Lopes	Telenovela	1982
A Justiça de Deus	Crayton Sarzy e Amilton Monteiro	Telenovela	1983

A Ponte do Amor	Aziz Bajur e Tito di Míglío	Telenovela	1983
Acorrentada	Henrique Lobo	Telenovela	1983
Anjo Maldito	Mauro Gianfrancesco	Telenovela	1983
Pecado de Amor	Henrique Lobo	Telenovela	1983
Razão de Viver	Waldir Wey	Telenovela	1983
Sobras do Passado	Tito di Míglío	Telenovela	1983
Vida Roubada	Raimundo Lopes	Telenovela	1983
Jerônimo	Moysés Weltman	Telenovela	1984
Meus Filhos, Minha Vida	Ismael Fernandes, Henrique Lobo e Crayton Sarzy	Telenovela	1984
Joana	Manoel Carlos, Miguel Filliage e Guga de Oliveira	Série	1985
Jogo do Amor	Aziz Bajur	Telenovela	1985
Uma Esperança no Ar	Amilton Monteiro e Ismael Fernandes	Telenovela	1985
Cortina de Vidro	Walcyr Carrasco	Telenovela	1989
<b>Tupi</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Drácula - Uma História de Amor	Rubens Ewald Filho	Telenovela	1980

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Idade da Loba	Alcione Araújo	Telenovela	1995
O Campeão	Ricardo Linhares e Mário Prata	Telenovela	1996
Perdidos de Amor	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	1996
Meu Pé de Laranja Lima	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	1998
Serras Azuis	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	1998
A Guerra dos Pintos	Ren Leavitt e Michael Moye	Série	1999
Santo de Casa	Martin Cohan e Blake Hunter	Série	1999
<b>Cultura</b>			

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Sombras de Julho	Júlia Altberg	Minissérie	1995
<b>Globo</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A, E, I, O ... Urca	Doc Comparato e Antonio Calmon	Microsérie	1990
Escrava Anastácia	Paulo César Coutinho	Microsérie	1990
La Mamma	João Bethencourt, Augusto César Vannucci	Microsérie	1990
Boca do Lixo	Sílvia de Abreu	Microsérie	1990
Riacho Doce	Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn	Minissérie	1990
Desejo	Glória Perez	Minissérie	1990
Delegacia de Mulheres	Maria Carmem Barbosa e Patrícia Travassos	Série	1990
Araponga	Dias Gomes	Telenovela	1990
Barriga de Aluguel	Glória Perez	Telenovela	1990
Gente Fina	Luiz Carlos Fusco e Marilu Saldanha	Telenovela	1990
Lua Cheia de Amor	Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares e Maria Carmem Barbosa	Telenovela	1990
Meu Bem, Meu Mal	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1990
Mico Preto	Marcílio Moraes, Leonor Bassères e Euclides Marinho	Telenovela	1990
Rainha da Sucata	Sílvia de Abreu	Telenovela	1990
O Portador	José Antônio de Souza e Aziz Bajur	Microsérie	1991
Meu Marido	Euclides Marinho	Microsérie	1991
O Sorriso do Lagarto	Walter Negrão e Geraldo Carneiro	Minissérie	1991
Felicidade	Manoel Carlos	Telenovela	1991
O Dono do Mundo	Gilberto Braga, Leonor	Telenovela	1991

	Bassères, Ângela Carneiro e Ricardo Linhares		
Salomé	Sérgio Marques	Telenovela	1991
Vamp	Antônio Calmon	Telenovela	1991
As Noivas de Copacabana	Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes	Microsérie	1992
Anos Rebeldes	Gilberto Braga e Sérgio Marques	Minissérie	1992
Tereza Batista	Vicente Sesso	Minissérie	1992
De Corpo e Alma	Glória Perez	Telenovela	1992
Despedida de Solteiro	Walter Negrão	Telenovela	1992
Deus Nos Acuda	Sílvio de Abreu	Telenovela	1992
Pedra Sobre Pedra	Aguinaldo Silva	Telenovela	1992
Perigosas Peruas	Carlos Lombardi	Telenovela	1992
Agosto	Jorge Furtado e Giba Assis Brasil	Microsérie	1993
Contos de Verão	Domingos de Oliveira	Microsérie	1993
Retratos de Mulher	Vários	Microsérie	1993
Sex Appeal	Antônio Calmon	Minissérie	1993
Fera Ferida	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares	Telenovela	1993
Mulheres de Areia	Ivani Ribeiro	Telenovela	1993
O Mapa da Mina	Cassiano Gabus Mendes	Telenovela	1993
Olho no Olho	Antônio Calmon	Telenovela	1993
Renascer	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1993
Sonho Meu	Marcílio Moraes	Telenovela	1993
A Madona de Cedro	Walter Negrão, Charles Peixoto e Nelson Nadotti	Microsérie	1994
Incidente em Antares	Nelson Nadotti e Charles Peixoto	Microsérie	1994
Memorial de Maria Moura	Jorge Furtado e Carlos Gerbase	Minissérie	1994
A Viagem	Ivani Ribeiro	Telenovela	1994



Pátria Minha	Gilberto Braga	Telenovela	1994
Quatro por Quatro	Carlos Lombardi	Telenovela	1994
Tropicaliente	Walter Negrão	Telenovela	1994
Decadência	Dias Gomes	Microsérie	1995
Engraçadinha	Leopoldo Serran	Minissérie	1995
A Comédia da Vida Privada	Guel Arraes e Jorge Furtado	Série	1995
Malhação	Ana Maria Moretzsohn	Soap Opera	1995
A Próxima Vítima	Sílvio de Abreu	Telenovela	1995
Cara e Coroa	Antônio Calmon	Telenovela	1995
Explode Coração	Glória Perez	Telenovela	1995
História de Amor	Manoel Carlos	Telenovela	1995
Irmãos Coragem	Janete Clair	Telenovela	1995
A Vida Como Ela É...		Série	1996
Malhação 96	Emanuel Jacobina, Andréa Maltarolli, Patrícia Moretzsohn, Glória Barreto e Felipe Miguez	Soap Opera	1996
Anjo de Mim	Walter Negrão	Telenovela	1996
O Fim do Mundo	Dias Gomes	Telenovela	1996
O Rei do Gado	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1996
Quem é Você	Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves	Telenovela	1996
Salsa e Merengue	Miguel Falabella	Telenovela	1996
Vira-Lata	Carlos Lombardi	Telenovela	1996
A Justiceira	Daniel Filho, Antônio Calmon, Doc Comparato e Aguinaldo Silva	Série	1997
Malhação 97	Emanuel Jacobina, Andréa Maltarolli, Patrícia Moretzsohn, Glória Barreto e Felipe Miguez e Carlos Lombardi	Soap Opera	1997
A Indomada	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Telenovela	1997

Anjo Mau	Maria Adelaide Amaral	Telenovela	1997
O Amor Está no Ar	Alcides Nogueira, Bosco Brasil e Felipe Miguez	Telenovela	1997
Por Amor	Manoel Carlos	Telenovela	1997
Zazá	Lauro César Muniz	Telenovela	1997
Guerra de Canudos	Sérgio Rezende	Microsérie	1998
Dona Flor e Seus Dois Maridos	Dias Gomes	Minissérie	1998
Hilda Furacão	Glória Perez	Minissérie	1998
Labirinto	Gilberto Braga	Minissérie	1998
Mulher	Daniel Filho, Antônio Calmon e Elizabeth Jhin	Série	1998
Malhação 98	Emanuel Jacobina, Glória Barreto, Patrícia Moretzsohn, Décio Coimbra, Maria Mariana, Ricardo Hofstetter, Vinícius Vianna e Ronaldo Santos	Soap Opera	1998
Malhação ao Vivo	Andréa Maltarolli, Maria Mariana e Ricardo Hofstetter	Soap Opera	1998
Corpo Dourado	Antônio Calmon	Telenovela	1998
Era Uma Vez...	Walter Negrão	Telenovela	1998
Meu Bem Querer	Ricardo Linhares	Telenovela	1998
Pecado Capital	Glória Perez	Telenovela	1998
Torre de Babel	Sílvio de Abreu	Telenovela	1998
O Auto da Compadecida	Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão	Microsérie	1999
Luna Caliente	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase	Microsérie	1999
Chiquinha Gonzaga	Lauro César Muniz	Minissérie	1999
Malhação Múltipla Escolha	Maria E. Berredo, Patricia Moretzsohn, Cláudio Torres Gonzaga e Ricardo Hofstetter	Soap Opera	1999

Andando Nas Nuvens	Euclydes Marinho	Telenovela	1999
Força de Um Desejo	Gilberto Braga, Alcides Nogueira e Sérgio Marques	Telenovela	1999
Suave Veneno	Aguinaldo Silva	Telenovela	1999
Terra Nostra	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1999
Vila Madalena	Walter Negrão	Telenovela	1999
<b>Manchete</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
O Canto das Sereias	Paulo César Coutinho	Microsérie	1990
Rosa dos Rumos	Rita Buzzar e Walcyr Carrasco	Microsérie	1990
Mãe de Santo	Paulo César Coutinho	Minissérie	1990
Fronteiras do Desconhecido	vários	Série	1990
A História de Ana Raio e Zé Trovão	Marcos Caruso e Rita Buzzar	Telenovela	1990
Pantanal	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	1990
O Farol	Paulo Helm	Microsérie	1991
Filhos do Sol	Walcyr Carrasco e Eloy Santos	Minissérie	1991
Floradas na Serra	Geraldo Vietri	Minissérie	1991
Ilha das Bruxas	Paulo Figueiredo	Minissérie	1991
Na Rede das Intrigas	Geraldo Vietri	Minissérie	1991
O Fantasma da Ópera	Paulo Afonso de Lima e Jael Coaracy	Minissérie	1991
O Guarani	Walcyr Carrasco	Minissérie	1991
Amazônia	Jorge Duran e Denise Bandeira	Telenovela	1991
Família Brasil	Regina Braga e Márcio Tavorali	Série	1993
Guerra Sem Fim	José Loureiro e Alexandre Lydia	Telenovela	1993
74.5 Uma Onda no Ar	Eloy Araújo, Marilu Saldanha, Rose Calza e	Telenovela	1994

	Cláudio Paiva		
Tocaia Grande	Diuca Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazarini	Telenovela	1995
Xica da Silva	Walcyr Carrasco	Telenovela	1996
Mandacaru	Carlos Alberto Ratton	Telenovela	1997
Brida	Jayme Camargo	Telenovela	1998
<b>Record</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Olho da Terra	Ronaldo Ciambroni	Microsérie	1997
Direito de Vencer	Ronaldo Ciambroni	Mininovela	1997
A Filha do Demônio	Ronaldo Ciambroni	Minissérie	1997
O Desafio de Elias	Yves Dumont	Minissérie	1997
Por Amor e Ódio	Vívian de Oliveira	Minissérie	1997
A Sétima Bala	Ronaldo Ciambroni, Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Telenovela	1997
Canoa do Bagre	Ronaldo Ciambroni	Telenovela	1997
Janela Para o Céu	Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Telenovela	1997
Velas de Sangue	Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Telenovela	1997
Alma de Pedra	Vívian de Oliveira	Minissérie	1998
A História de Ester	Yves Dumont	Telenovela	1998
Do Fundo do Coração	Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Telenovela	1998
Estrela de Fogo	Yves Dumont, Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Telenovela	1998
Louca Paixão	Yves Dumont	Telenovela	1999
Tiro e Queda	Luis Carlos Fusco e Vívian de Oliveira	Telenovela	1999
<b>SBT</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Alô, Doçura!	Cassiano Gabus Mendes	Série	1990
Brasileiros e Brasileiras	Carlos Alberto Sofredini e Walter Avancini	Telenovela	1990

Grande Pai	Giusi, Gustavo Barrios e Ricardo Rodrigues	Série	1991
As Pupilas do Senhor Reitor	Lauro César Muniz	Telenovela	1994
Éramos Seis	Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho	Telenovela	1994
Sangue do meu Sangue	Vicente Sesso	Telenovela	1995
Brava Gente	Marcos Caruso e Jandira Martini	Série	1996
Antônio Alves, Taxista	Ronaldo Ciambroni	Telenovela	1996
Colégio Brasil	Yoya Wursch	Telenovela	1996
Dona Anja	Yoya Wursch e Cristiane Fridman	Telenovela	1996
Razão de Viver	Zeno Wild e Analy Pinto	Telenovela	1996
Chiquititas	Gustavo Barrios, Patricia Maldonado e Cris Morena	Telenovela	1997
Os Ossos do Barão	Jorge Andrade	Telenovela	1997
Fascinação	Walcyr Carrasco	Telenovela	1998
Pérola Negra	Crayton Sarzy	Telenovela	1998

<b>Bandeirantes</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Floribella - Primeira Temporada	Cris Morena, Solange Keoleyan e Gabriela Fiore (original), Patrícia Moretzsohn e Jaqueline Vargas (adaptação)	Telenovela	2005
Floribella - Segunda Temporada	Cris Morena, Solange Keoleyan	Telenovela	2006

	e Gabriela Fiore (original), Patrícia Moretzsohn e Jaqueline Vargas (adaptação)		
Mandacaru	Carlos Alberto Ratton	Telenovela	2006
Paixões Proibidas	Aimar Labaki	Telenovela	2006
Dance Dance Dance	Joana Uribe e Yoya Würsch	Telenovela	2007
<b>Cultura</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Sãos e Salvos		Minissérie	2001
Galera		Série	2003
Galera - 2ª temporada	Beto Moraes e Carlos Nascimbeni	Série	2004
Senta que Lá Vem Comédia	Analy Alvarez (coordenação de núcleo)	Série	2005
Um menino muito maluquinho	Ziraldo (autor), Anna Muylaert e Cao Hamburger (adaptação)	Série	2005
Qual é, bicho?	Fernando Gomes	Não Especificado	2005
Teatro Rá-tim-bum	Bete Rodrigues (direção), Beatriz Rosenberg (supervisão)	Série	2006
Antunes Filho em preto e branco	Antunes Filho	Não Especificado	2006
Direções		Não Especificado	2007

Elas por elas		Não Especificado	2007
Grande teatro em preto e branco		Não Especificado	2007
<b>Globo</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
A Invenção do Brasil	Jorge Furtado e Guel Arraes	Microsérie	2000
A Muralha	Maria Adelaide Amaral	Minissérie	2000
Aquarela do Brasil	Lauro César Muniz	Minissérie	2000
Brava Gente	Vários	Série	2000
Malhação 2000	Emanuel Jacobina, Maria E. Berredo, Patrícia Moretzsohn, Ricardo Hofstetter, Andréa Maltarolli e Max Mallmann	Soap Opera	2000
Esplendor	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	2000
Laços de Família	Manoel Carlos	Telenovela	2000
O Cravo e a Rosa	Walcyr Carrasco e Mário Teixeira	Telenovela	2000
Uga Uga	Carlos Lombardi	Telenovela	2000
Presença de Anita	Manoel Carlos	Microsérie	2001
Os Maias	Maria Adelaide Amaral	Minissérie	2001
A Grande Família	Marcos Freire, Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa	Série	2001
Os Normais	Alexandre Machado e Fernanda Young	Série	2001
Malhação 2001	Andréa Maltarolli, Ricardo Hofstetter, Paula Amaral, Cristiane Fridman, Tiago Santiago e Max Mallman	Soap Opera	2001
A Padroeira	Walcyr Carrasco	Telenovela	2001
As Filhas da Mãe	Sílvia de Abreu	Telenovela	2001

Estrela Guia	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	2001
O Clone	Glória Perez	Telenovela	2001
Porto dos Milagres	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Telenovela	2001
Um Anjo Caiu do Céu	Antônio Calmon	Telenovela	2001
Cidade dos Homens	Guel Arraes (projeto)	Microsérie	2002
Pastores da Noite		Microsérie	2002
O Quinto dos Infernos	Carlos Lombardi	Minissérie	2002
Malhação 2002	Andréa Maltarolli, Ricardo Hofstetter, Duba Elia, Paula Amaral e João Brandão	Soap Opera	2002
Coração de Estudante	Emanuel Jacobina	Telenovela	2002
Desejos de Mulher	Euclydes Marinho	Telenovela	2002
Esperança	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	2002
O Beijo do Vampiro	Antônio Calmon	Telenovela	2002
Sabor da Paixão	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	2002
A Casa das Sete Mulheres	Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão	Minissérie	2003
Carga Pesada		Série	2003
Cena Aberta		Série	2003
Sexo Frágil	João Falcão e Adriana Falcão	Série	2003
Malhação 2003	Ricardo Hofstetter, Duba Elia, Paula Amaral, João Brandão, Cristianne Fridman, Lícia Manzo, Glória Barreto e Mariana Mesquita	Soap Opera	2003
Agora é Que São Elas	Ricardo Linhares	Telenovela	2003
Celebridade	Gilberto Braga	Telenovela	2003
Chocolate com Pimenta	Walcyr Carrasco	Telenovela	2003
Kubanacan	Carlos Lombardi	Telenovela	2003
Mulheres Apaixonadas	Manoel Carlos	Telenovela	2003
Um Só Coração	Maria Adelaide Amaral e	Minissérie	2004



	Alcides Nogueira		
A Diarista	Aloísio de Abreu e Bruno Mazzeo (redação final)	Série	2004
Os Aspones	Alexandre Machado e Fernanda Young	Série	2004
Sob Nova Direção	Paulo Cursino e Cláudio Torres Gonzaga (redação final)	Série	2004
Malhação 2004	Ricardo Hofstetter, Daisy Chaves, Laura Rissin, Paula Amaral, João Brandão, Izabel de Oliveira, Mariana Mesquita, Alessandra Poggi e Lícia Manzo	Soap Opera	2004
Cabocla	Benedito Ruy Barbosa	Telenovela	2004
Começar de Novo	Antônio Calmon e Elizabeth Jhin	Telenovela	2004
Como Uma Onda	Walter Negrão	Telenovela	2004
Da Cor do Pecado	João Emanuel Carneiro	Telenovela	2004
Senhora do Destino	Aguinaldo Silva	Telenovela	2004
Mad Maria	Benedito Ruy Barbosa	Minissérie	2005
Hoje é Dia de Maria - Primeira Jornada	Luis Alberto de Abreu e Luis Fernando Carvalho	Minissérie	2005
Hoje é Dia de Maria - Segunda Jornada	Luís Alberto de Abreu e Luis Fernando Carvalho	Minissérie	2005
Alma Gêmea	Walcyr Carrasco e Thelma Guedes	Série	2005
Malhação 2005	Paula Amaral, Izabel de Oliveira, João Brandão, Mariana Mesquita, Alessandra Poggi, Laura Rissin, Cláudio Lisboa e Sérgio Goldemberg	Soap Opera	2005
A Lua Me Disse	Miguel Falabella e Maria	Telenovela	2005

	Carmem Barbosa		
América	Glória Perez	Telenovela	2005
Bang Bang	Mário Prata, Antônio Prata, Ana Ferreira, Chico Mattoso, Felipe Miguez, Márcia Prates, Reinaldo Moraes, Carlos Lombardi (supervisão de texto)	Telenovela	2005
Belíssima	Sílvia de Abreu	Telenovela	2005
Carandiru, outras histórias	Hector Babenco, Fernando Bonassi, Victor Navas	Telenovela	2005
JK	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Minissérie	2006
Antônia	Elena Soárez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura, Tata Amaral (Episódio 1), Jorge Furtado, Claudia Tajes (Episódio 2), Claudio Galperin (Episódio 3), Fabrizia Pinto, Claudia Tajes, Fernando Meirelles (Episódio 4), Jorge Furtado, Claudia Tajes (Episódio 5)	Série	2006
Minha Nada Mole Vida	Alexandre Machado e Fernanda Young	Série	2006
Malhação 2006	Paula Amaral, Izabel de Oliveira, Mariana Mesquita, Alessandra Poggi, Laura Rissin, Cláudio Lisboa, Celso Taddei e Márcio Wilson	Soap Opera	2006
Cobras & Lagartos	João Emanuel Carneiro	Telenovela	2006
Páginas da Vida	Manoel Carlos	Telenovela	2006

Sinhá Moça	Benedito Ruy Barbosa (original), Edmara Barbosa e Edilene Barbosa (adaptação)	Telenovela	2006
Amazônia	Glória Perez	Minissérie	2007
A Pedra do Reino	Ariano Suassuna, Luiz Fernando Carvalho	Minissérie	2007
O Sistema	Alexandre Machado e Fernanda Young	Série	2007
Toma lá da cá	Miguel Falabella, Maria Carmem Barbosa, César Cardoso, Juca Filho e João Dantas	Série	2007
Malhação 2007	Izabel de Oliveira, Paula Amaral	Soap Opera	2007
Desejo Proibido	Walter Negrão	Telenovela	2007
Duas Caras	Aguinaldo Silva	Telenovela	2007
Eterna Magia	Elizabeth Jhin	Telenovela	2007
O Profeta	Duca Rachid, Thelma Guedes, Julio Fischer, Walcyrr Carrasco (supervisão)	Telenovela	2007
Paraíso Tropical	Gilberto Braga, Ricardo Linhares	Telenovela	2007
Pé na Jaca	Carlos Lombardi	Telenovela	2007
Sete Pecados	Walcyrr Carrasco	Telenovela	2007
<b>Record</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Marcas da Paixão	Solange Castro Neves	Telenovela	2000
Vidas Cruzadas	Marcus Lazarini e Ecila Pedroso	Telenovela	2000
Acampamento Legal	Helder Peixoto	Soap Opera	2001
Roda da Vida	Solange Castro Neves	Telenovela	2001
Turma do Gueto	Vívian de Oliveira e Cláudia	Soap Opera	2003

	Dalla Verde		
A Escrava Isaura	Tiago Santiago e Anamaria Nunes	Telenovela	2004
Metamorphoses	Arlete J. Gaudin	Telenovela	2004
Essas Mulheres	Marcílio Moraes e Rosane Lima	Telenovela	2005
Prova de Amor	Tiago Santiago	Telenovela	2005
Avassaladoras, a série	Renê Belmonte, Maria Helena Alvim, Carol Castro, Paula Richard, Mário Viana, Lulu Silva Telles, Nina Crintzs, Tony Góes, Priscila Maia, Pablo Peixoto, Paulo Vivan, Calixto Hakim, Ana Paul	Série	2006
Bicho do Mato	Cristianne Fridman e Bosco Brasil	Telenovela	2006
Cidadão Brasileiro	Lauro César Muniz e Rosane Lima	Telenovela	2006
Vidas Opostas	Marcílio Moraes	Telenovela	2006
Alta Estação	Margareth Boury	Não Especificado	2006
Amor e intrigas	Gisele Joras	Telenovela	2007
Caminhos do Coração	Tiago Santiago	Telenovela	2007
Luz do Sol	Ana Maria Moretzsohn	Telenovela	2007
<b>SBT</b>			
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Formato</i>	<i>Ano</i>
Amor e Ódio	Inés Rodena, Henrique Zambelli (adaptação), Ecila Pedroso (supervisão)	Telenovela	2001
O Direito de Nascer	Aziz Bajur e Jaime Camargo	Telenovela	2001
Pícara Sonhadora	Abel Santa Cruz (original)	Telenovela	2001
Marisol	Inés Rodena (original),	Telenovela	2002

	Henrique Zambelli (adaptação), Ecila Pedroso (supervisão)		
Pequena Travessa	Abel Santa Cruz (original), Rogério Garcia e Simoni Boer (adaptação)	Telenovela	2002
Canavial de Paixões	Caridad Bravo Adams (original), Henrique Zambelli e Simoni Boer (adaptação)	Telenovela	2003
Jamais te Esquecerei	Caridad Bravo Adams (original), Henrique Zambelli (tradução), Ecila Pedroso e Enéas Carlos (adaptação)	Telenovela	2003
Seus Olhos	Inés Rodena (original), Ecila Pedroso, Noemi Marinho, Marcos Lazarini, Aimar Labaki, Mário Viana e Fábio Torres (adaptação)	Telenovela	2004
Esmeralda	Dellia Fiallo (original), Henrique Zambelli e Rogério Garcia (adaptação)	Telenovela	2004
Os Ricos Também Choram	Inés Rodena (original), Aimar Labaki e Gustavo Reiz Conchi (adaptação)	Telenovela	2005
Cristal	Dellia Fiallo (original), Anamaria Nunes (adaptação)	Telenovela	2006
Amigas e Rivais	Emílio Larrosa, Alejandro Pohlenz (original) Leticia Dornelles (adaptação)	Telenovela	2007
Maria Esperança	Inês Rodena (original), Yves Dumont (adaptação)	Telenovela	2007

## FUENTES:

ECA-USP. Lista das telenovelas exibidas na televisão brasileira – 1960-2000. São Paulo: USP. Consultado en: [http://www.eca.usp.br/nptn/telenovela\\_rol.php](http://www.eca.usp.br/nptn/telenovela_rol.php), en agosto de 2010.

ORTIZ, Renato. 1989. Telenovela: história e produção. São Paulo: Editora Brasiliense.



# Bibliografía

ABU-LUGHOD, Lila. 2002a. Egyptian Melodrama – Technology of the modern subject? (In) GINSBURG, Faye D., ABU-LUGHOD, Lila y LARKIN, Brian (Ed.). Media Worlds: anthropology in a new terrain. California: University of California Press.

ABU-LUGHOD, Lila. 2002b The objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity. (In) SCHECH, Susanne y HAGGIS, Jane (Ed.). Development: a cultural studies reader. Oxford: Blackwell Publisher.

ABU-LUGHOD, Lila. 2005. Dramas of Nationhood - The politics of television in Egypt. Chicago: University of Chicago Press.

AGUILERA, Cesar; PAZ, Maria Antonia; RIOS, Enrique; DE MAS, Maria Luisa y SCHULTZE, Ingrid. 1988. Historia de la Comunicación y de la Prensa: Universal y de España. Volumen 1. Madrid: Ediciones Atlas.

ALBERT, Pierre y TUDESQ, Andre-Jean. 1982. Historia de la radio y la televisión. México: Fondo de Cultura Económica.

ALENCAR, Mauro. 2004. A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio.

ALENCAR, Mauro. 2005. A Telenovela Como Paradigma Ficcional da América Latina. (In.) Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Nº 28. São Paulo: Intercom.

ALENCAR, Mauro. 2008a. (In.) GOMES, Dias y SILVA, Aguinaldo. Roque Santeiro. Grandes Novelas. São Paulo: Editora Globo.

ALENCAR, Mauro. 2008b. (In.) BRAGA, Gilberto; SILVA, Aguinaldo y BASSÈRES, Leonor. Vale Tudo. Grandes Novelas. São Paulo: Editora Globo.

ALLEN, Robert C. 1985. Speaking of soap operas. North Carolina: The University of North Carolina Press.

ALLEN, Robert C. (Ed.). 1995. To be continued...soap operas around the world. London: Routledge.



ALSINA, Miquel Rodrigo. 2007. Las teorías de la comunicación en España: un mapa sobre el territorio de nuestra investigación (1980-2006). (In) Sphera Publica. La investigación de la comunicación en Iberoamérica: historia, estado actual y nuevos retos. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Número Especial. Murcia: Universidad Católica de San Antonio.

ALTADILL GARCIA, Elisabet y GALLARDO RUEDA, Francisco José. 1990. A telenovela brasileira na Espanha, 1984-1988. (In) INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação, v.13, nº.62/63, São Paulo: USP.

ALVAREZ, Jesús Timoteo y MARTÍNEZ RIAZA, Ascensión Martínez. 1992. Historia de la prensa hispanoamericana. Madrid: Ediciones Mapfre.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa. 1999. La comedia enlatada: de Lucille Ball a los Simpson. Barcelona: Gedisa Editorial.

ALVES, Vida. 2008. TV Tupi – Uma linda história de amor. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

AMARAL, José do (Coord.). 2012. SP Televisão - A Força da Ficção. Lisboa: Edição Centauro.

AMIN, Hussein. 1996. Egypt and the Arab World in the Satellite Age. (In) SINCLAIR, John, JACKA, Elizabeth y CUNNINGHAM, Stuart (Ed.). New Patterns in Global Television: Peripheral Vision. Oxford: Oxford University Press.

ANDALÓ, Paula. 2003. Desde América hasta África, resultados que se reflejan en cifras. (In.) PERIAGO, Mirta Roses (Dir.). Revista perspectivas de la salud. Vol. 8. Nº 2. Washington: Revista de la Organización Panamericana de la Salud.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. 2000. A negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. 2004. A embalagem do sistema – a publicidade no capitalismo brasileiro. Bauru: Edusc.

ARTERO MUÑOZ, Juan Pablo. 2007. Modelos estratégicos de Telecinco (1990 – 2005). Madrid: Editorial Fragua.

ÁVILA, Patricia. 2010. México. (In) TORNERO, José M. Pérez y VILCHES, Lorenzo. (Coord.) Libro blanco sobre la televisión educativa y Cultural en Iberoamérica. Barcelona: Gedisa Editorial.

AZCÁRRAGA, Emilio Jean. 1998. Presentación. (In) SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Angel Sánchez de (Coord.). Apuntes para la historia de la televisión mexicana. México DF: ESPACIO 98/FMB.

BACHELET, Pablo. 2004. Gustavo Cisneros: un empresario global. Barcelona: Editorial Planeta.

BAGET I HERMS, Josep Maria. 1965. Televisión – Un arte Nuevo. Libros de Cine. Madrid: Rialp.

BAGET I HERMS, Josep Maria. 1989. Las series médicas. (In) LOSANTOS, Encarna Jiménez y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. El relato electrónico. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

BAGET I HERMS, Josep Maria. 1993. Historia de la televisión en España (1956-1975). Barcelona: Feed-back Ediciones.

BAGET I HERMS, Josep Maria. 1994. Història de la Televisió a Catalunya. Col·lecció Informes 9. Centre d'Investigació de la Comunicació. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

BALLE, Francis y EYMERY, Gérard. 1989. Los nuevos medios de comunicación masiva. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

BALZAC, Honoré. 2004. Os Jornalistas. Rio de Janeiro: Ediouro.

BAPTISTA, Carla. 2002. Portugal no olhar de Angola. Coimbra: Minerva Coimbra.

BARBERO, Pedro Luis. 2007. Análisis cualitativo del mercado de ficción en la televisión nacional. (In) CASTRO, Ramiro Gómez Bermúdez de (Coord.). Panorama audiovisual 2007. Madrid: Egeda.

BARBERO, Pedro Luis. 2009. Análisis cualitativo del mercado de ficción en España. (In) CASTRO, Ramiro Gómez Bermúdez de (Coord.). Panorama audiovisual 2008/09. Madrid: Egeda.

BARBERO, Pedro Luis. 2010. Las series de ficción en el final de la televisión analógica y el inicio de la TDT.(In) CASTRO, Ramiro Gómez Bermúdez de (Coord.) Panorama audiovisual 2010. Madrid: Egeda.

BARBERO, Pedro Luis. 2011. Las series en televisión tras el apagón analógico. (In) CASTRO, Ramiro Gómez Bermúdez de (Coord.) Panorama audiovisual 2011. Madrid: Egeda.

BARBOSA, Marialva. 2006. Meios de comunicação de massa no Brasil Pós-30: reflexões em torno da historicidade e do papel da imprensa. (In) VIII Congresso Latino-americano de Pesquisadores da Comunicação. Vol. 1, nº 3. Unirevista: São Leopoldo, Julho.

BARNOUW, Erik. 1968. The golden web - A history of broadcasting in the United States. Volume II - 1933 to 1953. New York: Oxford University Press.

BARNOUW, Erik. 1990. Tube of plenty - The evolution of american television. Second revised edition. New York: Oxford University Press.

BARROS, Sônia Miceli Pessoa de. 1974. Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFCL/USP.

BARROS, Eduardo Judas. 2004. A imprensa portuguesa em Goa, na Índia. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona. Lisboa: Lusocom.

BASCHET, Jérôme. 1999. Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. (In) Revista Relaciones. Estudios de historia y sociedad. Núm. 77. Vol. XX. Zamora: El Colegio de Michoacán.

BAUCHE ALCALDE, Manuel. 1999. Del teleteatro a la telenovela. (In) SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Ángel Sánchez y RAMÍREZ MORALES, María del Pilar (Coord.). Apuntes para una historia de la televisión mexicana II. México DF: Fundación Manuel Buendía.

BAUMAN, Zygmunt. 1999. La cultura como praxis. Barcelona: Paidós.

BENASSI, Stéphane. 2000. Séries et feuilletons T.V. - Pour une typologie des fictions télévisuelles. Liège: Éditions du Céfal.

BERTRAND, Claude-Jean. 1989. Les Etats-Unis et leur télévision. Paris: Institut National de l'audiovisuel.

BIAL, Pedro. 2005. Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BIANCHI, Jean. 1990. Français, nous avons le souffle court...la fiction de série française. (In) HENNEBELLE, Guy (Dir.). Les feuilletons télévisés européens. N° 57. Octobre. CinémAction-Corlet. Condé-sur-Noire: Institut National de L'Audiovisuel.

BIDDISS, Michael D. 1980. Histoire de la pensée européenne - 6. L'Ère des masses: les idées et la société en Europe depuis 1870. Paris: Éditions du Seuil.

BIRMINGHAM, David. 2005. Historia de Portugal. Madrid : Akal Ediciones.

BLUMENTHAL, Dannielle. 1997. Women and Soap Opera: a cultural feminist perspective. Westport: Praeger Publishers.

BOLAÑO, César. 2004. Mercado Brasileiro de Televisão. 2ª Edição – Revista e Ampliada. São Paulo/Aracaju: EDUC/ Editora UFS.

BORELLI, Silvia Helena Simões. 1997. Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas. (In) Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales. (Comps.) VERÓN, Elisero y ESCUDERO, Lucrecia. Barcelona: Gedisa.

BORELLI, Silvia Helena Simões. 2005. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. (In) BRITTOS, Valério Cruz & BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Comps.). Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus.

BORGES, Edson. 2001. A política cultural em Moçambique após a independência (1975 - 1982). (In) FRY, Peter (Org.). Moçambique - Ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

BRAUMANN, Pedro Jorge. 2005. A Globo em Portugal: Uma história de sucesso. (In) BRITTOS, Valério Cruz & BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. (Org.) Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus.

BRITTOS, Valério Cruz. 2005. Globo, transnacionalização e capitalismo. (In) BRITTOS, Valério Cruz & BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. (Org.) Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus.

BRITTOS, Valério Cruz y KALIKOSKE, Andres. 2010. História, modelos e economia das telenovelas em mercados globais. (In) BOLAÑO, Cesar, GOLIN, Cida y BRITTOS, Valério Cruz (Org.). Economia da arte e da cultura. Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristovão: Obscom/UFS.

BURKE, Peter. 1991. La cultura popular en la Europa moderna. Madrid: Alianza Editorial.

BUSTAMANTE, Enrique. 2004. La televisión económica – financiación, estrategias y mercados. Segunda Edición. Barcelona: Gedisa Editorial.

BUSTAMANTE, Enrique. 2006. Radio y televisión en España: Historia de una asignatura pendiente de la democracia. Barcelona: Gedisa Editorial.

BUTLER, Shannon Rae. 2008. Into the Storm: American Covert Involvement in the Angolan Civil War (1974-1975). Ann Harbor: UMI.

CABRUJAS, José Ignacio. 2002. Y Latinoamérica inventó la Telenovela. Caracas: Alfadil Ediciones.

CÁDIMA, Francisco Rui. 1994. La competencia televisiva en Portugal: un nuevo paisaje audiovisual. (In) Revista Telos. Nº 39. Madrid: Fundación Telefónica, septiembre – noviembre.

CÁDIMA, Francisco Rui. 1995. *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

CÁDIMA, Francisco Rui. 1996. Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa. Lisboa: Editorial Presença.

CÁDIMA, Francisco Rui. 1999. Desafios dos novos media: a nova ordem política e comunicacional. Lisboa: Notícias Editorial.

CÁDIMA, Francisco Rui. 2002. História e crítica da comunicação. 2ª edição. Lisboa: Edições Século XXI.

CAMARGO, Susana (Coord.). 2000. A revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril.

CAMPO VIDAL, Manuel. 2013. Prólogo - Reducir distancias universidad-industria. (In) VILCHES, Lorenzo (Coord.). Convergencia y Transmedialidad - La Ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona. Gedisa.

CANTOR, Muriel G. 1976. Audience control. (In) NEWCOMB, Horace (Ed.). Television: The critical view. New York: Oxford University Press.

CANTOR, Muriel G. y PINGREE, Suzanne. 1983. The soap opera. Beverly Hills: Sage Publications.

CAPARELLI, Sérgio. 1982. Televisão e capitalismo no Brasil. Porto Alegre: L&PM.

CAPOCO, Zeferino. 2013. O nacionalismo e o Estado: Um estudo sobre a história política de Angola (1961-1991). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

CARLOS, João. 2000. Os media em São Tomé e Príncipe. (In) NICK, Sophie (Coord.). Pluralismo de Informação nos PALOP. Cascais: Principia.

CARRERAS LARIO, Natividad. 2012. TVE en sus inicios: estudio sobre la programación. Madrid: Editorial Fragua.

CASTAÑEDA, Mari. 2011. The transcultural political economy of telenovelas. (In) RIOS, Diana I. y CASTAÑEDA, Mari. Soap operas and telenovelas in the digital age - Global industries and new audiences. New York: Peter Lang.

CASTELLÓ, Enric. 2007. Sèries de ficció i construcció nacional - Imaginant una Catalunya televisiva. Tarragona: URV.

CASTELLS, Manuel. 2009. Comunicación y Poder. Madrid: Alianza Editorial.

CASTRO, Catherine Marques. 2005. Estudos de telenovela no Brasil: O perfil dos anos 80. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. 2005. Do romance folhetinesco às telenovelas. (In) OPSIS: Revista do NIESC. Departamento de História e Ciências Sociais. Vol. 5. Goiás: UFG.

CHICHARRO MERAYO, María del Mar. 2011. La historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género. (In) Comunicación y Sociedad. vol. XXIV, n. 1. Navarra: Universidad de Navarra.

CONTRERAS, José Miguel y PALACIO, Manuel. 2003. La programación de televisión. Primera reimpresión. Madrid: Editorial Síntesis.

CONTRERAS TEJERA, José Miguel y PÉREZ ORNIA, José Ramón (Coord.). 2001. El anuario de la televisión. Madrid: Geca.

CORNWELL-SMITH, Philip. 2008. Soap Operas: formula TV drama reveals the secret life of Thailand. (In) Very Thai: Everyday popular culture. 3th Edition. Bangkok: River Books.

COOKE, Lee. 2003. British Television Drama - A History. London: BFI.

CORTÉS, José Ángel. 2001. La estrategia de seducción – la programación en la neo televisión. Segunda edición. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

COSTA, Cristiane. 2000. Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

COSTA, Jorge Manuel Paixão da. 2001. Telenovela – Origem e evolução de um modo de produção: o caso português. Tesis inédita. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

COVARRUBIAS CUÉLLAR, Karla Y. y URIBE ALVARADO, Ana B.. 2000. Epigmenio Ibarra: telenovelas y público en México. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Junio. Año/Vol. VI. Nº 11. Colima: Universidad de Colima.

CRUZ, Renato Bueno da. 2006. Fora da caixa – o processo de decisão sobre o sistema de TV digital no Brasil. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

CRUZ, Renato. 2008. TV digital no Brasil: tecnologia versus política. São Paulo: Editora Senac.

CUEVA, Álvaro. 2001. Sangre de mi sangre – verdades y mentiras de las telenovelas em América Latina. México D.F: Plaza & Janés Editores.

CUNHA, Isabel Ferin. 2003. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. Cadernos Pagu. Nº 21. Campinas: UNICAMP.

CUNHA, Isabel Ferin. 2004. Telenovelas brasileiras em Portugal: indicadores de aceitação e mudança. (In) LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org) Telenovela - Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola.

CUNHA, Isabel Ferin y BURNAY, Catarina Duff. 2007. Portugal: hegemonía de la ficción nacional en tiempos de crisis. (In) VILCHES, Lorenzo (Ed.). Culturas y Mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica – Anuario OBITEL 2007. Barcelona: Gedisa Editorial.

CUNHA, Isabel Ferin. 2011. Memórias da Telenovela: programas e recepção. Lisboa: Livros Horizontes.

CURIEL, Fernando. 1990. Fotonovela Rosa Fotonovela Roja. Tercera Edición. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

D'ALMEIDA, Fabrice y DELPORTE, Christian. 2003. Histoire des médias en France - de la Grande Guerre à nos jours. Paris: Flammarion.

DAHL, Svend. 2006. Historia del libro. Madrid: Alianza Editorial.

DANARD, Benoît y LE CHAMPION, Rémy. 2005. Les programmes audiovisuels. Paris : Éditions La Découverte.

DAS, Veena. 1995. On the Soap Opera: what kind of anthropological object is it? (In) MILLER, Daniel. World Apart: Modernity through the prism of the local. London: Routledge.

DEBRAY, Régis. 2001. Introducción a la Mediología. Barcelona: Paidós.

DÍAZ, Lorenzo. 1994. La televisión en España: 1949-1995. Madrid: Alianza Editorial.

DÍAZ, Lorenzo. 1999. Informe sobre la televisión en España (1988 – 1998) – la década abominable. Girona: Ediciones B.

DÍAZ, Lorenzo. 2006. 50 años de TVE. Madrid: Alianza Editorial.

DÍAZ-PLAJA, Fernando. 1974. La Pantalla Chica. Testigos de España. Barcelona: Plaza & Janes Editores.



DIEGO, Patricia. 2010. La ficción en la pequeña pantalla – Cincuenta años de series en España. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.

DONN, Vladimir. 2007. Toutes les télés du monde. Paris: Arte Éditions/ Seuil.

DOREN, Charles Van. 2013. Breve historia del saber - La cultura al alcance de todos. Booket. 6ª reimpresión. Barcelona Planeta.

DORREGARAY, José Gil (Ed.). 1887. Portugal Científico, Literario y Artístico. La Academia - Revista de Cultura Hispano-Portuguesa. Tomo I. Madrid: Oficinas Ferraz.

ECO, Umberto. 1975. La estrategia de la ilusión. Barcelona: Ed. Lumen.

ECO, Umberto. 1993. Apocalípticos e Integrados. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva.

EGUIZÁBAL MAZA, Raúl. 1998. Historia de la publicidad. Madrid: Editorial Eresma & Celeste Ediciones.

ELO. 1993. A língua dos media. (In) Revista ELO - cooperação e desenvolvimento. Ano 3. Nº 17. Outubro/Dezembro. Lisboa: Jardim de Publicações.

ENDERS, Armelle. 1994. Histoire de l'Afrique Lusophone. Paris: Editions Chandeigne.

EMARY, Naglaa El. 1996. L'industrie du feuilleton télévisé égyptien a l'ère des télévisions transfrontières. (In) Reviste Tiers-Monde. Vol. 37. Núm. 146. Paris: Armand Colin.

ESPÍNDOLA, José Luis Gutiérrez y PÉREZ, María Petra Lobato. 1988. La industrialización del melodrama (historia y estructura de la televisión mexicana). (In) TREJO, Raul (Coord.). Las redes de Televisa - Claves de Análisis. México D.F: Claves Latinoamericanas.

EVEN, Martin. 1989. Les télévisions du Monde - L'Espagne et sa télévision. Paris: Institut National de L'Audiovisuel/ Editions Champs Vallon.

ÉVORA, Silvino Lopes y SOUSA, Helena. 2009. Televisão e democracia em Cabo Verde: Entre a expectativa da cidadania e as investidas políticas. (In) MARTINS, Moisés, SOUSA, Helena, MARINHO, Sandra & ROCHA, Rui Passos (Org.). Anuário

Internacional de Comunicación Lusófona 2008 - Comunicação e cidadania. Porto: Pé de Página.

FAUS BELAU, Angel. 1995. La era del audiovisual - Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.

FAUSTO, Boris. 2007. O Brasil Republicano – economia e cultura (1930 – 1964). História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III. Volume 11. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

FERNANDES, Ismael. 1997. Memória da telenovela brasileira. 4ª edição ampliada. São Paulo: Brasiliense.

FERNÁNDEZ, Claudia y PAXMAN, Andrew. 2013. El Tigre. México DF: Grijalbo.

FERNÁNDEZ DíEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José. 1994. La dirección de producción para cine y televisión. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

FERREIRA, Raquel Marques Carriço. 2010. A experiência da audiência das telenovelas em Portugal: Um modelo a partir da teoria fundamentada em dados. Tese inédita. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1987. La novela en el siglo XVIII. Nº 13. Madrid: Taurus.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1988. La novela en el siglo XVII. Nº 7. Madrid: Taurus.

FIGARO, Roseli A. 1997. La telenovela brasileña en el mercado internacional. (In) *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Año III, Nº. 6. Colima: Universidad de Colima.

FILHO, Daniel. 2001. O circo eletrônico – Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FORD, Sam, KOSNIK, Abigail de y HARRINGTON, C. Lee. 2010. Introduction - The crisis of daytime drama and what it means for the future of television. (In) Ford, Sam; Kosnik, Abigail de y Harrington, C. Lee (Ed.). *The survival of the soap opera - transformation for a new media*. Jackson: University Press of Mississippi.

FOUCHÉ, Pascal; PÉCHOIN, Daniel y SCHUWER, Philippe. (Dir). 2005. Dictionnaire encyclopédique du livre. Tome 2. Paris: Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.

FOX, Elizabeth (Ed.). 1989. Medios de Comunicación y Política en América Latina – la lucha por la democracia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FOX, Elizabeth. 1997. Latin American Broadcasting: from Tango to Telenovela. Luton: University of Luton Press.

FOX, Elizabeth y WAISBORD, Silvio. 2002. Latin Politics – global media. Texas: University of Texas Press.

FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco. 1976. Mis conversaciones privadas con Franco. Barcelona: Planeta.

FRY, Peter. 2001. Apresentação. (In) FRY, Peter (Org.). Moçambique - Ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

FUENZALIDA, Valerio. 2000. La televisión pública en América Latina: reforma o privatización. Santiago: Fondo de Cultura Económico.

GAILLARD, Isabelle. 2012. La télévision - Histoire d'un objet de consommation (1945 - 1985). Paris: Éditions CTHS.

GARCÍA DE CASTRO, Mario. 2002. La Ficción Televisiva Popular: una evolución de las series en España. Barcelona: Gedisa Editorial.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.. Análisis cualitativo del mercado de ficción en la televisión nacional. (In) BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro G. (Coord.). 2006. Panorama audiovisual 2006. Madrid: Egeda.

GARCÍA GUAL, Carlos García. 1972. Los orígenes de la novela. Colección Fundamentos 26. Madrid: Ediciones Istmo.

GARCÍA GUAL, Carlos García. 2006. Historia, tragedias y novelas. Madrid: Alianza Editorial.

GECA. 2005. México – Televisa sigue líder, pese a su línea descendente. (In) ORNIA, José Ramón Pérez (Coord.) El anuario de la televisión 2005. Madrid: Geca.

GECA. 2003. México. (In) ORNIA, José Ramón Pérez (Coord.) El anuario de la televisión 2003. Madrid: Geca.

GERBASE, Carlos. 2014. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. (In) MORETTIN, Eduardo Victorio e MACHADO, Irene (Ed.). Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: USP.

GETINO, Octavio. 1996. La tercera mirada – Panorama del audiovisual latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Paidós.

GIORDANO, Eduardo y ZELLER, Carlos. 1988. Europa en el juego de la comunicación global: monopolios y control de la información. Madrid: Fundesco.

GLOBO, Dicionário da TV. 2003. Programas de dramaturgia & entretenimento. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GONZÁLEZ, Reynaldo. 1988. Llorar es un placer. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1989. Las series televisivas: una tipología. (In) LOSANTOS, Encarna Jiménez y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. El relato electrónico. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GORDILLO, Inmaculada. 2009. Manual de narrativa televisiva. Madrid: Editorial Síntesis.

GRIFFITHS, Alan. 2003. Digital television strategies - Business challenges and opportunities. New York: Palgrave Macmillan.

GRIMAL, Pierre. 1958. Romans grecs et latins. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

GUAAYBESS, Tourya. 2003. Télévisions arabes sur orbite - Un système médiatique en mutation (1960-2004). Paris: CNRS Éditions.

GUERREIRO, Pedro S. y SOBRAL, Fernando. 2011. Os mais poderosos da economia portuguesa. Lisboa: Zebra Publicações.

GUIDE, Antônio Marcos de. 2007. TPA - O modelo de TV pública de Angola. São Paulo: USP.

GULLÓN, Ricardo (Director). 1993. Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Alianza.

HAGEDORN, Roger. 1995. Doubtless to be continued - A brief history of serial narrative. (In) ALLEN, Robert C. To be continued...soap operas around the world. London: Routledge.

HAMBURGER, Esther. 1999. Politics and Intimacy in Brazilian Telenovelas. Illinois: University of Chicago.

HAMBURGER, Esther. 2005. O Brasil antenado – a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

HENDY, David. 2003. The origins of soap opera. (In) HILMES, Michele (Ed). The television history book. London: BFI.

HERNANDEZ, Leila Leite. 2002. Os filhos da terra do sol - A formação do Estado-nação em Cabo Verde. São Paulo: Summus.

HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia (Dir.). 2012. México - La búsqueda de la democracia. Tomo 5 - 1960/2000. Madrid: Fundación MAPFRE.

HERNÁNDEZ LOMELÍ, Francisco. 1996. Obstáculos para el establecimiento de la televisión comercial en México. (In) HERNÁNDEZ LOMELÍ, Francisco (Coord.). Revista Comunicación y Sociedad. N° 28. Septiembre-Diciembre. Guadalajara: Decs/Universidad de Guadalajara.

HERNÁNDEZ LOMELÍ, Francisco. 2004. Innovaciones en la industria mexicana de la televisión. Tesis de Doctorado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

HERNÁNDEZ LOMELÍ, Francisco. 2006. La producción de telenovelas en TV Azteca. UNI revista. Julho. Vol. 1. N° 3. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

HERZ, Daniel. 1987. A História Secreta da Rede Globo. 9ª edição. Porto Alegre: Tchê.

HOBBSAWM, Eric. 2011. Historia del siglo XXI. 1ª edición en nueva presentación. Barcelona : Crítica.

HOBSON, Dorothy. 1982. *Crossroad: The drama of a soap opera*. London: Methuen.

HOBSON, Dorothy. 2003. *Soap Opera*. Cambridge: Polity Press/ Blackwell Publishing.

HODGES, Tony. 2002. *Angola - Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem*. Cascais: Principia.

HOHLFELDT, Antonio. 2004. *Le Roman Feuilleton et la presse au sur du Brésil*. (In) *Sociétés*. N° 83. Liège: De Boeck.

HORTEN, Gerd. 2002. *Radio goes to war - The cultural politics of propaganda during World War II*. Los Angeles: University of California.

JENKINS, Henry. 2008. *Convergence culture - La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

JOANILHO, André Luiz e JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. 2008. *Sombras literárias: A fotonovela e a produção cultural*. (In) *Revista Brasileira de História*. V. 28. N° 56. São Paulo: ANPUH.

KAEWTHEP, Kanjana. 2006. *Oriente y Occidente: la confrontación de culturas en el cine y la televisión tailandesa*. (In) ELENA, Alberto (Ed.) *Luces de Siam: una introducción al cine tailandés*. Madrid: T&B Editores.

KALIKOSKE, Andres. 2011. "Narrativas seriadas em transição: histórico, financiamento e estratégias da telenovela no Brasil". (In) BRITTOS, Valério Cruz (Org). *Economia política da comunicação: convergência tecnológica e inclusão digital*. Rio de Janeiro: Mauad.

KAWAKIBI, Salam. 2003. *Les usages politiques de la fiction télévisuelle: l'expérience syrienne*. (In) MERMIER, Franck. (Dir.) *Mondialisation et nouveaux médias dans l'espace arabe*. Paris: Maisonneuve & Larose.

KITLEY, Philip. 2000. *The Ramath Family: soap opera models the community*. (In) *Television, Nation and Culture in Indonesia*. United States of America: Ohio University Center for International Studies.

KEHL, Maria Rita. 1980. Novelas, novelinhas, novelões: Mil e uma noites para as multidões. (In) CARVALHO, Elizabeth; KEHL, Maria Rita e RIBEIRO, Santuza Naves. Anos 70: Televisão. Rio de Janeiro: Europa.

KLAGSBRUNN, Marta. 1997. La telenovela brasileña: un género en desarrollo. (In) VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (Comps.). Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona: Gedisa.

KOUDAWO, Fafali Kokou. 2000. Os media na Guiné-Bissau. (In) NICK, Sophie (Coord.). Pluralismo de Informação nos PALOP. Cascais: Principia.

LA PASTINA, Antonio C., REGO, Cacilda M. y STRAUBHAAR, Joseph D. 2004. La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América Latina: tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir. (In) Global Media Journal. Año/Vol. 1. N° 1. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

LASAGNI, Maria Cristina y RICHERI, Giuseppe. 1986. L'altro mondo quotidiano – Telenovelas, TV brasiliana e dintorni. Torino: Edizioni Rai.

LE NAOUR, Jean-Yves. 2013. Plus belle la vie - La boîte à histoires. Paris: Presses Universitaire de France.

LECUYER, Marie Claude y VILLAPADIerna, Maryse. 1995. Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española. (In) MAGNIEN, Brigitte (Org.) Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela. Barcelona: Anthropos.

LEE, Minu y CHO, Chong Heup. 2003. Women watching together: an ethnography study of Korean Soap Operas fans in the United States. (In) DINES, Gail y HUMEZ, Jean M. (Ed.). Gender, races, and class in media: a text-reader. Second Edition. California: Sage Publications.

LÉVY, Pierre. 1998. La place de la médiologie dans le trivium. (In) MERZEAU, Louise. Cahiers de Médiologie - Pourquoi des médiologues. N° 6. 2º semestre. Paris: Éditions Gallimard.

LEWIS, Glen. 2003. Television, media reform and civil society in 'Amazing Thailand'. (In) KITLEY, Philip (Ed.). Television, regulation, and civil society in Asia. London: Routledge Curzon.

LIMA, Fernando. 2000. Os media en Angola. (In) NICK, Sophie (Coord.). Pluralismo de Informação nos PALOP. Cascais: Principia.

LLORCA, Germà. 2009. Entretenimiento y televisión pública. (In) FRANCÉS I DOMÈNEC, Miguel (Coord.). Hacia un nuevo modelo televisivo – contenidos para la televisión digital. Barcelona: Editorial Gedisa.

LONDON, Ellen. 2008. Thailand Condensed: 2.000 years of history and culture. Singapore: Marshall Cavendish Editions.

LOPES, Felisbela. 2006. O PAP: A década em que o entretenimento conquistou o espaço da informação. (In). LÓPEZ, Xosé e ANEIROS, Rosa (Coord). Comunicación e cultura en Galicia e Portugal. III Congreso Luso-Galego de estudos xornalísticos. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

LOPES, Felisbela. 2008. Da pós-neotelevisão: A reconfiguração do prime-time nos canais portugueses. (In) PINTO, Manuel e MARINHO, Sandra (Org). Os media em Portugal nos primeiros cinco anos do século XXI. Porto: Campo das Letras.

LOPES, Felisbela. 2012. Vinte anos de televisão privada em Portugal. Lisboa: Guerra & Paz Editores.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões y RESENDE, Vera da Rocha. 2002. Vivendo com a telenovela - mediações, recepção e teleficcionalidade. São Paulo: Summus.

LÓPEZ, Óscar Luis y URIVAZO, Renaldo Infante. 2007. La Radio en Cuba. (In.) MERAYO, Arturo (Coord.) La Radio en Iberoamérica: Evolución, Diagnóstico y Prospectiva. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicación.

LÓPEZ-PUMAREJO, Tomás. 1987. Aproximación a la telenovela. Madrid: Ediciones Cátedra.

LÓPEZ-PUMAREJO, Tomás. 2013. Las televisiones hispanas en Estados Unidos - Cómo se adaptan al cambio. (In) VILCHES, Lorenzo. Convergencia y transmedialidad - La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona: Gedisa Editorial.

LOSANTOS, Encarna Jiménez y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (Ed.). 1989. El relato electrónico. Textos. Nº 4. Valencia: Filmoteca de la Generalitat de Valencia.



MCANANY, Emile G. y LA PASTINA, Antonio. 1994. As audiências das telenovelas: Uma revisão da literatura e crítica metodológica das pesquisas na América Latina. Revista Brasileira de Comunicação. v. 17. n. 2. São Paulo: Intercom.

MAIA, José Matos. 2009. A telefonia – Memórias da Rádio. Lisboa: Âncora Editora.

MANCINAS CHÁVEZ, Rosalva. 2007. El desarrollo de grupos de comunicación en México: el caso del grupo Televisa. (In) Razón y Palabra. Vol. 12. Nº 59. Octubre-Noviembre. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

MANGUEL, Alberto. 1996. Una historia de la lectura. Madrid, Alianza Editorial.

MÁRIO, Tomás Vieira; MINNIE, Jeanette e BUSSIEK, Hendrik. 2010. Radiodifusão pública em África - Moçambique. Johannesburgo: Open Society Initiative for South Africa.

MARQUES, A. H. de Oliveira. 1995. Breve História de Portugal. Lisboa: Editorial Presença.

MARTEL, Frédéric. 2011. Cultura Mainstream – Cómo nacen los fenómenos de masas. Madrid: Editorial Taurus.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1987. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1995. Memory and form in the Latin American soap operas. (In) ALLEN, Robert C. (Ed.) To be continued...Soap operas around the world. London: Routledge.

MARTINS, Luís Oliveira. 2006. Mercados Televisivos Europeus - Causa efeitos das novas formas de organização empresarial. Porto: Porto Editora.

MATO, Daniel. 1999. Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género. (In) CANCLINI, Néstor García y MONETA, Carlos (Coord.). Las industrias culturales en la integración latinoamericana. Buenos Aires, Eudeba/Sela.

MATO, Daniel. 2001. Transnacionalización de la industria de la telenovela. Referencias territoriales y Producción de mercados y representaciones de identidades

transnacionales. 6-8 Septiembre. Ponencia preparada para ser presentada en el XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA), Washington DC: LASA.

MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle. 1987. El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña. Madrid: Ediciones Akal.

MATTELART, Armand. 1998. La mundialización de la comunicación. Barcelona: Ediciones Paidós.

MATTELART, Armand. 2002. História da utopia planetária - Da cidade profética à sociedade global. Porto Alegre: Editora Sulina.

MATTOS, Sérgio. 2002. História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes.

MATUMONA, Muanamosi. 2002. Jornalismo angolano - História, desafios e perspectivas. Uíje: Sedipu.

MAZA, Luís Reyes De La. 1999. Crónica de la telenovela: México Sentimental. Distrito Federal: Editorial Clío.

MAZZIOTTI, Nora. 1993. Acercamientos a las telenovelas latinoamericanas. (In.) MAZZIOTTI, Nora (Comp.). El espectáculo de la pasión – las telenovelas latinoamericanas. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

MAZZIOTTI, Nora. 1996. La industria de la telenovela – la producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós.

MAZZIOTTI, Nora. 2006a. Telenovela: industria y prácticas sociales. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

MAZZIOTTI, Nora. 2006b. La expansión de la telenovela. (In) Revista Contexto. N° 14. Lima: Universidad de Lima.

MCANANY, Emile G. y LA PALASTINA, Antonio C. 1994. Pesquisa sobre audiência de telenovelas na América Latina: revisão teórica e metodológica. (In) INTERCOM. Revista Brasileira de Comunicação. Jul/Dec. Vol. XVII. N° 2. São Paulo: Intercom.

MCCHESNEY, Robert W. 2003. *Mídia Global, Neoliberalismo e Imperialismo*. (In) MORAES, Dênis de. (Org). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização e poder*. Rio de Janeiro: Record.

MEDINA, Mercedes (Coord.). 2008. *Series de televisión – el caso de Médico de Familia, Cuéntame Cómo Pasó y Los Serrano*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

MEDINA, Mercedes y RENTERÍA, María Elena Gutiérrez. 2008. *Globalization with Latin flavour*. (In) ALBARRAN, Alan B. *The Journal of Spanish Language Media*. Denton: University of North Texas.

MELO, José Marques de. 1969. *Telenovela: catarse coletiva*. (In) *Revista de Cultura Vozes*. Ano 63. Nº 1. 16-19. Petrópolis: Editora Vozes.

MELO, José Marques de. 1970. *Comunicação Social: Teoria e Pesquisa*. Petrópolis: Editora Vozes.

MELO, José Marques de. 1988. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus.

MEYER RODRÍGUEZ, José Antonio. 2005. *Imaginarios y migración*. (In) *Revista Latina de Comunicación Social*. Enero-Junio. Año 8º. Nº 59. La Laguna: Universidad de La Laguna.

MIGUEL. João Miguel. 2008. *Mídia, política e mercado na sociedade moçambicana: o setor televisivo aberto*. Tese inédita. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

MISSIKA, Jean-Louis. 2006. *La fin de la télévision*. Paris: République des Idées/Seuil.

MISSIKA, Jean-Louis y SALAÜN, Jean-Michel. 2013. *La TV dévorée par le web: D'une industrie à l'autre*. Bry-sur-Marne: INA Éditions.

MOGUEL, Julio, BOTEY, Carlota y ESCÁRCEGA, Everardo. 1988. *Historia de la Cuestión Agraria Mexicana – La época de oro y el inicio de la crisis de la agricultura mexicana - 1950/1970*. Volumen 7. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.

MOLINA, Gabriel G. 1988. Profesiones en trama: análisis de la producción de telenovelas. (In) Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Año/Vol. II. Nº 5. Colima: Universidad de Colima.

MONTEIRO, Vladimir. 2000. Os media en Cabo Verde. (In) NICK, Sophie (Coord.). Pluralismo de Informação nos PALOP. Cascais: Principia.

MONTEIRO, Teresa Líbano y POLICARPO, Verónica. 2011. Media e entretenimento. (In) MATTOSO, José (Dir.) e ALMEIDA, Ana Nunes de (Coord.). História da Vida Privada em Portugal - Os Nossos Dias. Lisboa: Círculo de Leitores.

MOORE, Barbara; BENSMAN, Marvin R. and DYKE, Jim Van. 2006. Prime-Time Television - A Concise history. Westport: Praeger.

MORAIS, Fernando. 1994. Chatô: O Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras.

MORALES MORANTE, Luis Fernando. 2008. Telenovela latinoamericana en España: identidades culturales y confluencias comerciales. (In) Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación. Diciembre. Nº 104. Quito: Ciespal.

MORALES MORANTE, Luis Fernando. 2011. Telenovela mexicana: modelo de penetración del discurso emocional en la televisión generalista en España. (In) Revista Versión Nueva Época. Junio. Nº 26. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.

MOREIRA, Sónia Virginia. 2007. La Radio en Brasil. (In.) MERAYO, Arturo (Coord.). La Radio en Iberoamérica: Evolución, Diagnóstico y Prospectiva. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicación.

MOSCO, Vincent. 2006. La economía política de la comunicación: una actualización diez años después. (In) CIC - Cuadernos de Información y Comunicación. Vol. 11. Madrid: Universidad Complutense.

MOUTINHO, José Viale. 1998. Contos populares portugueses (Antologia). 4ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América.

MOYA, Álvaro de. 1977. Era uma vez um menino amarelo. (In) MOYA, Álvaro de. Shazam! São Paulo: Editora Perspectiva.

MOYA, Álvaro de y OLIVEIRA, Reinaldo de. 1977. História (dos quadrinhos) no Brasil. (In) MOYA, Álvaro de. Shazam! São Paulo: Editora Perspectiva.

MOYSÉS, Sarita Maria Affonso. 1995. Literatura e história: imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX. Nº 0. São Paulo: Revista Brasileira de Educação.

NASCIMENTO, José Rafael. 2000. Satisfação do consumidor – o caso da televisão por cabo em Portugal. Cascais: Editora Principia.

NEL, Noël. 1990. Téléfilm, feuilleton, serie, saga, sitcom, soap opera, telenovela: quels sont les éléments clés de la sérialité ? (In) HENNEBELLE, Guy (Dir.). Les feuilletons télévisés européens. Nº 57. Octobre. CinémAction-Corlet. Condé-sur-Noire: Institut National de L'Audiovisuel.

NEWCOMB, Horace. 1974. TV: The Most Popular Art. New York: Anchor/Doubleday.

NEWCOMB, Horace (Ed.). 1976. Television: The critical view. New York: Oxford University Press.

NICK, Sophie (Coord). 2000. Pluralismo de informação nos PALOP. Cascais: Principia.

NORIEGA, Luis Antonio de y LEACH, Frances. 1979. Broadcast in Mexico. London: Routledge & Ken Paul Ltd.

ORNIA, José Ramón (Coord.). 1998. El anuario de la televisión 1998. Madrid: Geca.

ORNIA, José Ramón y ZUBIAURRE, Luis de (Coord.). 2002. Los seriales decantan la balanza – la batalla de la sobremesa. (In.). El anuario de la televisión 2002. Madrid: Geca.

ORNIA, José Ramón Pérez y AMIGO, Santiago Gómez. 2005. TVE consigue una victoria muy ajustada. (In.) ORNIA, José Ramón Pérez (Coord.) El anuario de la televisión 2005. Madrid: Geca.

OROZCO, Guillermo. 2002. La televisión en México. (In.) OROZCO, Guillermo. (Coord.) Historias de la televisión en América Latina. Barcelona. Gedisa Editorial.

OROZCO, Guillermo. 2006. La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? (In.) Comunicación y Sociedad. N° 6. Julio-diciembre. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

OROZCO, Guillermo; GÓMEZ, Gabriela; FRANCO, Darwin y HERNANDEZ, Francisco. 2014. México: Un paso adelante dos atrás en telecomunicaciones - Contenido y audiencias relegadas. (In) OROZCO, Guillermo y LOPES, Maria Vassallo de. Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva - Estrategias de Producción Transmedia en la Ficción Televisiva. Obitel 2014. Porto Alegre: Sulina.

OROZCO, Guillermo; GÓMEZ, Gabriela; FRANCO, Darwin; CHARLOIS, Andrien y HERNANDEZ, Francisco. 2015. El poder de la TV en la mira. La ficción televisiva entre las elecciones presidenciales y la activación de las audiencias. (In) OROZCO, Guillermo y LOPES, Maria Vassallo de. Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva - Relaciones de Género en la Ficción Televisiva. Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões y RAMOS, José Mário Ortiz, 1989. Telenovela -história e produção, São Paulo: Editora Brasiliense.

ORTIZ, Renato. 2001. A moderna tradição brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense.

PADILLA DE LA TORRE, Rebeca. 2004. Relatos de telenovela: Vida, conflicto e identidades. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes/ Universidad de Guadalajara.

PAGE, Martin. 2009. A Primeira Aldeia Global - como Portugal mudou o mundo. 4ª edição. Alfragide: Casa das Letras.

PALACIO, Manuel. 2005. Historia de la televisión en España. Segunda Edición. Barcelona: Gedisa.

PÁRAMO RICOY, Teresa. 2002. Televisión mexicana y alianzas políticas. (In) Revista Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial. Vol. 2. N° 2. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.

PÁRAMO RICOY, Teresa. 2007. Mexique: des telenovelas aux séries. (In) Le monde des feuilletons et des telenovelas. Médiamorphoses. Hors Série. Janvier. Lyon: Sciences Po Lyon.

PATERNOSTRO, Vera Íris. 1999. O texto na TV. Rio de Janeiro: Editora Campus.

PAXMAN, Andrew. 2003. Hybridized, Glocalized and hecho en México: Foreign Influences on Mexican TV programming since the 1950s. (In) LA PASTINA, Antonio C. y STRAUBHAAR, Joseph D. (Coord.). Global Media Journal. Vol. 2, Issue 2. Indiana: Purdue University Calumet/ American Edition.

PENA, Alberto. 2007. Salazar, a Imprensa e a Guerra Civil de Espanha. Coimbra: Edições Minerva Coimbra.

PEREIRA, Érica Antunes. 2011. "Uma ponte de afetos" entre Brasil e Cabo Verde na prosa da cabo-verdiana Fátima Bettencourt. XII Congresso Internacional da ABRALIC - Centro, Centros - Ética, Estética. 18 a 22 de Julho. Curitiba: UFPR.

PÉREZ, Pedro. 2009. Cambio en el panorama audiovisual. Productores independientes y cadenas de televisión. (In) DOMÈNEC, Miguel Francés i (Coord.). Hacia un nuevo modelo televisivo – contenidos para la televisión digital. Barcelona: Editorial Gedisa.

PÉREZ RUBIO, Pablo. 2004. El cine melodramático. Barcelona: Paidós.

PÉREZ-UGENA Y COROMINA, Álvaro. 2009. Telenovelas: Influential Media, an information resource or a socialization tool? (In) GUERRERO, Manuel Alejandro y CHÁVEZ, Manuel. (Eds.) Empowering Citizenship through Journalism, Information, and Entertainment in Iberoamerica. México D.F: University of Miami/ Michigan State University/ Universidad Iberoamericana.

PINA, Jacqueline Pereira de. 2007. As influências da telenovela brasileira no cotidiano de Cabo Verde - Estudo de caso telenovela "América". Monografia Faculdade de Comunicação Social. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

PISSARREIRA, Agostinho (Coord.). 2000. Les médias portugais. Lisboa: Instituto da Comunicação Social.

PRIOLLI, Gabriel. 1990. O modelo infinito. (In) Revista Imprensa. Julho. São Paulo: Imprensa Editorial Ltd.

RAMOS, José Mario Ortiz. 1995. Televisão, publicidade e cultura de massa. Petrópolis: Vozes.

RAMOS, Roberto. 1986. Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas. Petrópolis: Vozes.

RAMONET, Ignacio. 2000. La golosina visual. Madrid: Debate.

RAO, Madanmohan (Coord). 2006. Trends in audiovisual markets: Perspectives from Asia. India, Philippines and Thailand. (In) Trends in audiovisual markets - Regional Perspectives from the South. Paris: Unesco.

REBOUÇAS, Edgard. 2005. América Latina: um território pouco explorado e ameaçador para a TV Globo. (In) BRITTOS, Valério Cruz y BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Org). Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus.

REIMÃO, Sandra. 2006. Década de 1960: a chegada do video tape. (In) REIMÃO, Sandra (Org.) Em Instantes: notas sobre programas na TV brasileira (1965-2000). São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo.

REIS, Carlos y LOPES, Ana C. M. 1991. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Livraria Almedina.

RIBEIRO, Francisco y ILHÉU, Rui. 1992. História da imprensa na Guiné-Bissau. (In) Revista ELO - Cooperação e desenvolvimento. Ano 2. Núm. 9. Março-Abril. Lisboa: Jardim de Publicações.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor y ROXO, Marco. 2010. História da televisão no Brasil – do início aos dias de hoje. São Paulo: Editora Contexto.

RICHERI, G. y MUSSO, P. 1990. Italia: polarización de los actores y del debate. (In.) BUSTAMANTE, Enrique (Ed.). Telecomunicaciones y el audiovisual en Europa – encuentros y divergencias. Madrid: FUNDESCO.

RÍOS, Diana Isabel Arredondo y CASTAÑEDA, Mari (Ed.). 2011. Soap operas and telenovelas in the digital age - Global industries and new audiences. New York: Peter Lang Publishing.

ROCHA, Idílio. 2000. A Imprensa de Moçambique. Lisboa: Edição Livros do Brasil.



RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Ignacio y MARTÍNEZ UCEDA, Juan. 1992. Los pioneros de la televisión española. Barcelona: Editorial Mitre.

RODRÍGUEZ, Raúl Ferrándiz, 2001. Apocalypse Show - Intelectuales, televisión y fin de milenio. Alicante: Biblioteca Nueva.

ROFEL, Lisa. 1995. The melodrama of national identity in post-Tiananmen China. (In) ALLEN, Robert C. To be continued...: Soap operas around the world. London: Routledge.

ROGERS, Everett M. y SINGHAL, Arvind. 1988. Telenovelas para el desarrollo en la India. Documento presentado a la International Communication Association, Montreal. (In) Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Año/Vol. II. Nº 5. Colima: Universidad de Colima.

RONDÓN, Alí E. 2006. Medio siglo de besos y querellas: la telenovela nuestra de cada día. Caracas: Editorial Alfa / Colección Trópicos.

RUEDA LAFFOND, José Carlos y CHICHARRO MERAYO, María del Mar. 2006. La televisión en España (1956 – 2006) – Política, consumo y cultura televisiva. Madrid: Editorial Fragua.

RUTHERFORD, Paul. 2005. Advertising. (In) NEWCOMB, Horace. (Coord.) Encyclopedia of television / Museum of Broadcast Communications. 2nd Ed. New York: Fitzroy Dearborn Publishers.

SABIDO, Miguel. 2011. The origins of entertainment-education. (In) SINGHAL, Arvind; CODY, Michael J.; ROGERS, Everett M. & SABIDO, Miguel (Ed.). Entertainment-education and social change - History, research, and practice. New York: Routledge.

SALGUEIRO, Ramón. 2004. Europa del este en romance con la telenovela latinoamericana. Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui. Septiembre. Nº 87. Quito: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.

SALÓ, Gloria. 2007. ¿Qué es esto del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión. Estudios de Televisión. 1ª reimpresión. Barcelona: Gedisa Editorial.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique Sánchez. 1991. Hacia una cronología de la televisión mexicana. (In) Revista Comunicación y Sociedad. N° 10-11. Universidad de Guadalajara.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique Sánchez. 2006. Industrias Culturales, Diversidad y Pluralismo en América Latina. (In). CIC Cuadernos de Información y Comunicación. Vol. 11. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso, HIGUERAS, Inmaculada, LAVERÓN, Mercedes Medina, PÉREZ-LATRE, Francisco y ORIHUELA, José Luis. 1997. Estrategias de marketing de las empresas de televisión en España. Navarra: Eunsa.

SANTIAGO, Leila. 2011. Séries télé, culture de masse et politique. Mémoire de Master 1 Science Politique en Méthodes de la Science Politique. Toulouse: Université Toulouse.

SARAIVA, José Hermano. 1978. História concisa de Portugal. Lisboa: Europa-América.

SAUVAGE, Monique y VEYRAT-MASSON, Isabelle. 2012. Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours. Paris: Nouveau Monde.

SELLSTRÖM, Tor. 1999. Sweeden and national liberation in Southern Africa. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

SILVA, Arlindo. 2000. A fantástica história de Silvio Santos. 5ª Edição. São Paulo: Editora do Brasil.

SILVA, Virgílio Luis. 2001. A Rádio nos anos 50. (In) Para a História da Rádio em Portugal. N° 4. Revista do Observatório da Comunicação. Lisboa: Obercom, novembro.

SIMÕES, Inimá. 2004. A nossa TV brasileira – por um controle social da televisão. São Paulo: Senac Editora.

SINCLAIR, John. 1987. Images Incorporated: Advertising as Industry and Ideology. Media Debates Series. New York/London: Croom Helm.

SINCLAIR, John. 1996. Mexico, Brazil, and the Latin World. (In) SINCLAIR, John, JACKA, Elizabeth and CUNNINGHAM, Stuart (Ed.). New Patterns in Global Television - Peripheral Vision. Oxford: Oxford University Press.

SINCLAIR, John. 1999. Latin American television – A global view. Oxford: Oxford University Press.

SINCLAIR, John. 2000. Televisión: comunicación global y regionalización. Barcelona. Gedisa.

SINCLAIR, John. 2002. Mexico and Brazil: The aging dynasties. (In) FOX, Elizabeth y WAISBORD, Silvio. Latin Politics, Global Media. Texas: University of Texas Press.

SINCLAIR, John. 2004. Latin America and Spanish television. (In) SINCLAIR, John y TURNER, Graeme. Contemporary World Television. London: British Film Institute.

SINCLAIR, John. 2005. De latinoamericanos a latinos - La televisión en español y sus audiencias en Estados Unidos. (In) Revista Telos. Nº 64. Segunda Época. Madrid: Fundación Telefónica.

SINCLAIR, John. 2006. El Hollywood de América Latina: Miami como centro regional de la industria televisiva. (In) GÁMEZ, Lenin Martell, GARCÍA, Marta Rizo y MONTIEL, Aimée Vega (Coord.). Políticas de comunicación social y desarrollo regional en América Latina. México D.F: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

SINCLAIR, John. 2012. Advertising, the media and globalisation - A world in motion. London/New York: Routledge.

SINCLAIR, John y STRAUBHAAR, Joseph. 2013. Latin American Television Industries. London: BFI.

SKILL, Thomas y CASSATA, Mary. 1983. Life on Daytime Television: Tuning in American serial drama. New Jersey: Ablex Pub. Corp.

SMIERS, Joost. 2006. Un mundo sin copyright: artes y medios en la globalización. Barcelona: Editorial Gedisa.

SODRÉ, Muniz. 1981. O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil. 3ª edição. Petrópolis: Vozes.

SODRÉ, Nelson Werneck. 1999. História da imprensa no Brasil. 4ª edição. Rio de Janeiro: Mauad.

SOTO, Marita (Coord.). 1996. Telenovela/Telenovelas - Los relatos de una historia de amor. Buenos Aires: Atuel.

SOUCHOU, Yao. 2000. Modernity and Mahathir's rage: theorizing state discourse of mass media in Southeast Asia. (In) SOUCHOU, Yao (Ed). House of Glass: Culture, Modernity, and the State in Southeast Asia. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

SOUSA, Helena. 1997. Crossing the Atlantic: Globo's Wager in Portugal. Paper. Julio. Oaxaca: Conferencia Científica de la International Association for Mass Communication Research.

SOUSA, Helena. 2000. Os media ao serviço do imaginário: Uma reflexão sobre a RTP Internacional e a lusofonia. (In) Comunicação e Sociedade 2. Cadernos do Noroeste - Série Comunicação. Vol. 14 (1-2). Braga: Universidade do Minho.

SQUIRRA, Sebastião. 1995. O século dourado: a comunicação eletrônica nos EUA. São Paulo: Summus.

STEDMAN, Raymond William. 1971. The serials - Suspense and drama by installment. Norman: University of Oklahoma Press.

TÁVOLA, Artur da. 1996. A telenovela brasileira - História, análise e conteúdo. São Paulo: Globo.

TAVOLARO, Douglas. 2007. O Bispo – A História Revelada de Edir Macedo. São Paulo: Larousse do Brasil.

TENA, Jesús Sánchez, ANGULO, Susana Ortega, PRIETO, Juan Manuel Ruiz, MARTÍNEZ, Álvaro Sánchez, VILAPLANA, Ester Tavera y OLIVER, Luis Moreno. 2006. “Las claves de la programación – el fin de una época.” (In). LE DOUAREC, José Huertas (Coord.). El anuario de la televisión 2006. Madrid: Geca.

TENGARRINHA, José. 1989. História da imprensa periódica portuguesa. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

TERÁN, Luís. 2000. Crónica de la telenovela II: Lágrimas de Exportación. México D.F: Editorial Clío.

TEVES, Vasco Hogan. 1971. TV em Portugal. (In) SILVA, Manuel J. Lopes da e TEVES, Vasco Hogan. Vamos falar de televisão. Livros RTP. Biblioteca Básica Verbo nº 29. Lisboa: Editorial Verbo.

TEVES, Vasco Hogan. 1998. História da televisão em Portugal: 1955-1979. 1º volume. Lisboa: TV Guia Editora.

TORRES AGUILERA, Francisco Javier. 1994. Telenovelas, televisión y comunicación: el caso de México. México D.F: Ediciones Coyoacán.

TORRES, Mário Jorge. 2008. Cultura light televisiva: o fenómeno da telenovela. (In) GIL, Isabel Capelo. Comunicação & Cultura. nº 6. Outono-Inverno 08. Lisboa: Quimera Editores.

TORRES, Eduardo Cintra e BURNAY, Catarina Duff. 2014. Os temas da ficção histórica audiovisual em Portugal. (In) BURNAY, Catarina Duff (Coord.). A história na ficção televisiva portuguesa. ECC - Estudos de Comunicação e Cultura. Lisboa: Universidade Católica Editora.

TORRICO VILLANUEVA, Erick R. 2007. ALAIC y la investigación comunicacional latinoamericana. (In) Sphera Publica. La investigación de la comunicación en Iberoamérica: historia, estado actual y nuevos retos. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Número Especial. Murcia: Universidad Católica de San Antonio.

TRAQUINA, Nelson. 1994. A programação televisiva portuguesa na nova era da concorrência. (In) MOURÃO, José Augusto. (Org.) Figuras: Revista de Comunicação e Linguagens. Número 20. Lisboa: Edições Cosmos.

TRAQUINA, Nelson. 1997. Big Show Media - Viagem pelo mundo do audiovisual português. Lisboa: Editorial Notícias.

TRONCOSO MUÑOZ, Alfredo. 2013. La Marcha Implacable de la Telenovela (In) PÉREZ, Oscar B., FERNÁNDEZ, Juan A. S. y PUEBLA, Enrique E. (Coord.). Panorama del Audiovisual Iberoamericano 2013. Madrid: Egeda.

TUDESQ, André-Jean. 1992. L'Afrique noire et ses télévisions. Paris: Anthropos/INA.

TUFTE, Thomas. 2001. The telenovela. (In) CREEBER, Glen. The television genre book. London: BFI.

TUNSTALL, Jeremy. 1983. The Media in Britain. New York: Columbia University Press.

TUSELL, Javier. 2007. Historia de España en el siglo XX. Volumen 3 – La dictadura de Franco. Madrid: Santillana Ediciones.

ULANOVSKY, Carlos, ITKIN, Silvia y SIRVÉN, Pablo. 2006. Estamos en el aire – Una historia de la televisión en la Argentina. Buenos Aires: Emecé Editora.

URGOTI GONZÁLEZ, Cecilio José. 2006. Mundialización, comunicación y cultura. Madrid: Editorial Fragua.

URIBE, Nora. 1992. La telenovela: ¿amiga o enemiga? (In) PÉREZ, Emilio Piriz (Coord.). Temas de Comunicación. Nº 2. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

VALDEÓN, Julio, PÉREZ, Joseph y JULIÁ, Santos. 2007. Historia de España. 7ª edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

VALENZUELA, José Ignacio. 2013. Taller práctico de escritura de telenovela - Ocho clases de teoría y ejercicios. México D.F: Punto de lectura.

VÉLEZ UPEGUI, Mauricio. 2013. Tragedia y reaprehensión mítica. (In) Revista Co-herencia. Vol. 10. Nº 19. Julio-Diciembre. Medellín: Universidad EAFIT.

VILCHES, Lorenzo (Coord.). 2001. Informe Eurofiction 2000: entre la innovación y el conformismo. (In) ZER - Revista de Estudios de Comunicación. Nº 11. Noviembre. Vol. 6. Bilbao: Universidad del País Vasco.

VILCHES, Lorenzo. 2007. Cultura y ficción televisiva iberoamericana. (In) PIRARD, Eduardo Carrasco (Ed). Televisión y cultura, una relación posible. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

VILCHES, Lorenzo (Coord.). 2013. Convergencia y transmedialidad - La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona: Gedisa Editorial.

XAVIER, Ricardo y SACCHI, Rogério. 2000. Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

WARNIER, Jean-Pierre. 2000. A mundialização da cultura. Bauru: EDUSC.

WHEELER, Douglas y PÉLISSIER, René. 2011. História de Angola. Lisboa: Editora Tinta da China.

WINDRICH, Elaine. 2000. The laboratory of hate - The role of clandestine radio in Angola. (In) HOPKINSON, Amanda and TACCHI, Jo (Ed.). Radiocracy - Radio, Democracy and development. International journal of cultural studies. Vol. 3. Number 2. August. London: Sage Publications.